

GAJES DEL CINECLUBISMO

25 AÑOS DEL CINECLUB ALBERTO ALAVA

contenido

Indice de contenido



Intro// Secuencia Inicial

Pegar carteles con la esperanza de una audiencia no sólo copiosa sino interesada. Sesiones alrededor de una mesa ruinosa seleccionando las películas que compondrán un ciclo. Caminatas por un escenario de concreto donde todo puede convertirse en un plano. Visitas juiciosas o esporádicas a la cinematecas. Fervor por los afiches que doblados en un mercado de las pulgas que esperan por su redentor. Visitas furtivas a las alfombras de discos plateados ilegales en busca de un tesoro. Trueques donde además de la mercancía, se intercambia un gusto, un placer. Amaneceres en una playa con ron y charla sobre Bergman y Fellini. Todas imágenes recurrentes, montadas en una secuencia confesional para los apasionados del cine, resueltas con obstinación en la oscuridad de una sala, al aire libre o en cualquier lugar donde coincidan una película, un público y un cineclub.

En abril 29 de 1983 surge el cineclub Alberto Alava, en la facultad de ciencias económicas de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Su nombre, un homenaje al abogado y profesor nariñense Alberto Alava Montenegro, asesinado en 1982 en oscuros incidentes que parecen constituirse en las primeras muestras de un ominoso fenómeno que permea hoy nuestra sociedad, con la complacencia de los poderes usuales interesados en mantener secretos esbirros para borrar las voces disidentes. Sin embargo y a pesar de los lejanos hechos, entre la bruma del tiempo, informaciones desordenadas nos llegan sobre el profesor Alava: Sus concurridas cátedras, su acuciosa denuncia en contra de la represión, pero sobretodo, su relación con el arte cinematográfico el cual cuentan usaba como herramienta académica. Quizá por ello el homenaje. Y quizá este amor por las imágenes en movimiento sea uno de sus legados, que ha alimentado de manera abstracta por muchos años el funcionamiento sin interrupciones del cineclub bautizado en su memoria. Con los infaltables altibajos, con varios estudiantes que han aportado su respectiva visión en su momento, el cineclub Alberto Alava es el único cineclub que lleva 25 años de labores contínuas en la Universidad Nacional. Como comenta Cesar Cortez, toda una autoridad en cineclubismo, quien tuvo la oportunidad de presenciar su fundación por lo cual abre esta serie de escritos "Hablar del Cine Club Alberto Alava es mencionar la reciente historia de la UN". Por ello a manera de sencilla conmemoración, los integrantes del cineclub han querido hacer énfasis en lo que debe constituirse en uno de los pilares, hoy lamentablemente poco practicado, del ejercicio cineclubistico: La escritura.

La colección de escritos aquí recopilados no pretende ser la exégesis minuciosa del cineclubismo, tampoco el torpe intento de crítica contundente ni la antología de ciclos para consulta. Constituye simplemente, el resultado creativo de personas que comparten una pasión que manifiestan con su estilo propio, amparados en la labor colectiva y comunicativa que favorece un cineclub. Sin ninguna pretensión excepto, tal vez, la de sugerir. Desmitificar ese espacio privilegiado que propicia el cine para trascender la mera exhibición de la obra de otros y llegar a la reflexión personal, honesta y libre de culteranismos sobre la fértil pantalla. Por ello: que empiece la proyección.

Luis Fernando Medina C.
Cineclub Alberto Alava
Marzo 2008



EL CINECLUBISMO



Acerca de los cineclubes de los años 80 y del Cine Club Alberto Alava

César Cortez Rz
Mugre al Ojo Cine Club
mugrealojocineclub@yahoo.es

"Como todo lenguaje, el cine se debe aprender. Es necesario saber leer antes de pretender estudiar las consecuencias humanas, morales, sociales de una obra". André Bazin

Comenzando la década de los años ochenta en Colombia se vivía una época de represión en los ámbitos político y social, donde los frecuentes movimientos de protesta social eran acallados, época de fervor político en que surgieron tanto elementos de unión como de dispersión y disuasión a la sombra del llamado estatuto de seguridad, que daba amplios poderes a los "organismos de control" para limitar las escasas manifestaciones de libertad que existían. El mundo no se recuperaba aún de la guerra de Vietnam cuando comenzó la invasión de Afganistán por parte de la URSS y el conflicto entre Irán e Irak, orquestado desde oficinas de terceros países occidentales interesados en los recursos naturales ajenos.

En el ámbito internacional, en ese lustro se destacaron películas de amplia difusión en cineclubes como: Apocalypse Now, de Francis Ford Coppola (1979); El hombre elefante (1980), de David Lynch; El Toro Salvaje (1980), de Martin Scorsese; Berlin Alexanderplatz de Rainer Werner Fassbinder (1980); Blade Runner (Ridley Scott, 1982); Tootsie de Sydney Pollack (1982); La ley de la calle (1983), de Francis Ford Coppola; Zelig (1983), de Woody Allen; Brazil (Terry Gilliam, 1985); La Rosa Púrpura de El Cairo (Woody Allen, 1985), al lado de obras de autores como Akira Kurosawa, entre otros. Allí se conocieron las mejores películas de autores independientes como Robert Altman y Oliver Stone, que en ese tiempo llegaban quizá por equivocación de los distribuidores.

En cuanto a cine de América Latina fueron conocidas obras muy sobresalientes del Cinema Novo al lado de filmes como Frida, naturaleza viva de Paul Leduc (1983); Tangos, el exilio de Gardel de Fernando Solanas (1985); La ciudad y los perros, de Francisco Lombardi (1985); La historia oficial, de Luis Puenzo (1985); Oriana (1985) una coproducción de Venezuela y Francia dirigida por Fina Torres, ganadora de la Cámara de Oro en el Festival de Cannes y Hombre mirando al Sudeste, de Eliseo Subiela (1986). De las películas colombianas estrenadas a comienzos de esa década tuvieron cierta acogida en el medio cineclubista: Canaguaro (1981) de Dunav Kuzmanich; Nuestra voz de tierra, memoria y futuro (1982) de Marta Rodríguez y Jorge Silva; Pura sangre (1982), de Luis Ospina; Carne de tu carne (1983) de Carlos Mayolo; Visa USA (1983) de Lisandro Duque; Cristóbal Colón (1983) de Fernando Laverde; Pepos (1983) de Jorge Aldana y Cóndores no entierran todos los días (1984) de Francisco Norden.

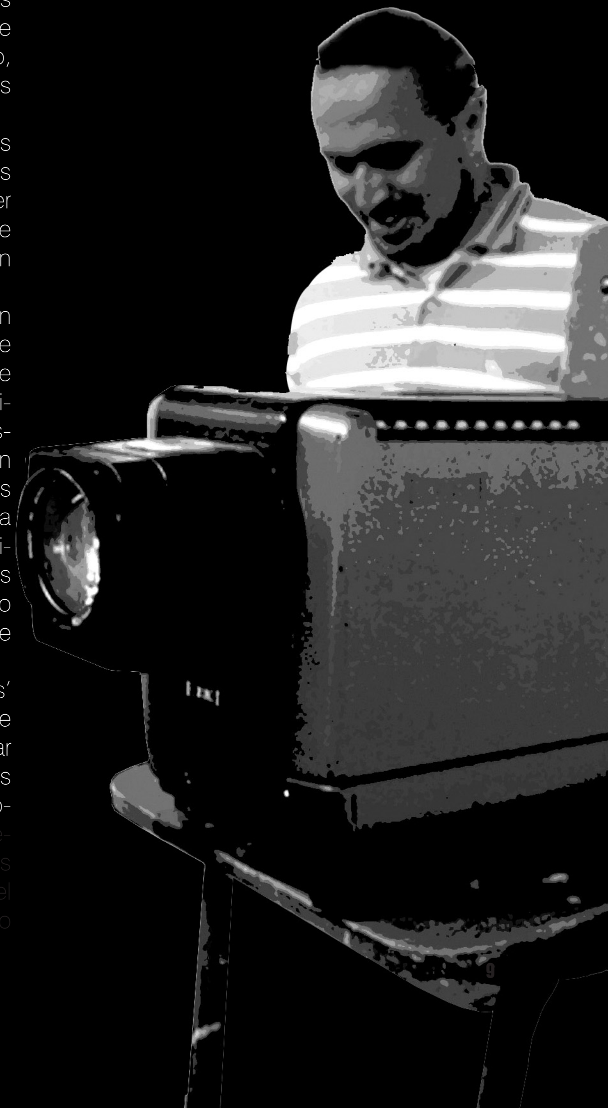
En Bogotá surgían cineclubes tanto fuera como al interior de las universidades (ya sea integrados por estudiantes, egresados, o una mezcla de ambos, pues la gente que fundaba estos grupos era universitaria o hacía poco había dejado las aulas) tenían programación regular los de instituciones como las Universidades Autónoma, INCCA, Externado, Javeriana, UNITEC, al lado del ya existente de la Central; surgían paralelamente grupos que trabajaban en la promoción del cine, que –sin embargo– dependían sobre todo de la labor de una o dos personas principalmente, incluso en los "universitarios". Estos grupos proyectaban sobre todo en las salas de barrio existentes y en otros lugares situados más al centro, que eran fácilmente reconocidos por el público como la Cinemateca Distrital y los teatros Bacatá, Trevi, El Cid, Palermo y Azteca.

Por lo general, llegaba cine de muy buena calidad a estas salas, lo que después han dado en llamar cine arte, y algunos de esos cineclubes se convertían en sus "promotores" (por citar algunos ejemplos, Cine Ojo proyectaba cine de carácter marcadamente político; el cineclub de la INCCA promovía principalmente cine de América Latina; la Salita de Proyección o Siglo XXI, sobre todo cine cubano, el León Tolstoi cine soviético, el Instituto Goethe, la Alianza Colombo-checa, etc.).

El año 1983 marcó la apertura del centro comercial Granahorrar, donde se ubicaron dos salas de cine. Desde el principio comenzó a trabajar allí el Cine Club Gente de Cine, luego, un poco más tarde vendría Ulrika; el trabajo de estos grupos fue generando el ingreso de una gran cantidad de público a películas que las exhibidoras tenían 'olvidadas' o arrinconadas. Estos cineclubes se encargaron de rescatar obras que ni las compañías distribuidoras ni los encargados de promoción de las mismas sabían que tenían, ya que era usual por esos años comprar títulos como "Rambo" y les 'encimaban' 8 o 9 más en un paquete que casi siempre era adquirido a ojos cerrados, filmes sin promoción o con baja asistencia en los circuitos comerciales que eran vendidos 'por si acaso'. El trabajo de estos cineclubistas fue rescatando obras olvidadas y redimiendo otras, trabajo que fue aprovechado con el tiempo; por citar una empresa, en Cine Colombia luego de unos años se comenzó a denominar las mencionadas salas como de 'cine arte'.

El público que habían incubado en largas jornadas de horarios y días 'difíciles' los cineclubes aumentaba semanalmente, la gente convirtió el hecho de ir a cine a esas horas y en esos sitios en un rito. Era usual ver a los 'enguayabados' llegar puntualmente a las 10 de la mañana o a las 9 'de la madrugada' incluso más temprano (cuando la película era larga como Novecento (1900) de Bernardo Bertolucci, que había sido terminada en 1976 y llegó al país sólo hasta comenzar la década, y que se proyectaba en dos partes a la usanza comercial, mas no en estos cineclubes donde se hacía en una sola función-). A veces lo difícil era la llegada del proyeccionista que en muchas oportunidades era el mismo que había terminado

"los cineclubes aumentaba semanalmente, la gente convirtió el hecho de ir a cine a esas horas y en esos sitios en un rito"



turno casi a las 12 de la noche. Era otra época y otra gente joven…

Por el trabajo de los cineclubes y por sus querellas, Cine Colombia aprovechó el momento oportuno y 'copió' o retomó la idea de los llamados cine artes, en los espacios que los cineclubes habían colonizado en horas y días en que a las funciones de ellos no entraba nadie. Hicieron del teatro Avenida Chile un 'cinearte´ donde, ahora van quienes presumen que saben. Allí programan eventos como Eurocine –o neurocine– donde convergen todos los aceleres en una semana.

En el primer lustro de los años ochenta coexistían en Bogotá cineclubes de distinta raigambre como el Cine Club de Colombia, Ocho y medio, Cine Ojo, El Bombillo, Méliès, Ulrika, Latino, El Proceso, Gente de Cine, Fellini, El Mirón Colao, la Universidad Central, El Foco, Unincca, Universidad Autónoma, Universidad Externado y Mugre al Ojo, entre otros. Mientras tanto, en otro lugar de la ciudad, en la Ciudad Blanca, se vivía la misma época pero en otro mundo. Eran momentos de efervescencia y calor, en la UN la gente asistía masivamente a las funciones de El Bombillo, que proyectaba cine francés, alemán y hasta comercial en el formato de 16 mms en el auditorio 123 de Medicina; mientras El Proceso proyectaba en Derecho, al igual que Cine Ojo. Pero las cosas habían comenzado a cambiar desde mediados de los setenta con la llegada al país de aparatos como el Betamax y luego el VHS, que marcarían, algunos años más tarde, cambios en las costumbres y rituales como el ir a cine.

En 1983, más exactamente el 29 de abril, fue fundado el Cine Club Alberto Alava de la facultad de Ciencias Económicas, proyectando películas en formatos diferentes al cine. Uno de sus fundadores, compañero mío del colegio, aunque era de otro curso, un día sábado se acercó y me dijo que quería crear un cineclub, que si le ayudaba; como yo no trabajaba en los grupos de la UN me pareció rara la propuesta, no le ayudé mucho, es verdad, pero esa idea suya funcionó y todavía está viva.

Hablar del Cine Club Alberto Alava es mencionar la reciente historia de la UN y –al mismo tiempo– hablar de la evolución de ciertas máquinas que sirven para la recreación masiva como los video beam, desde el más elemental, hasta los de última tecnología, que no han venido aquí sino de paso: porque siempre ha ocurrido algo y se van tan pronto como llegan por cualquier razón.

Al mencionar el Alava se habla del único cineclub, que yo sepa, que ha funcionado tanto tiempo ininterrumpidamente sin depender de sólo una persona, pues tal como rotan los estudiantes por las diversas épocas así los integrantes del cineclub; ha tenido sus altos y sus bajos pero siempre se ha sobrepuesto a la obligada rotación y a los no pocos embelecos de la burocracia. No es 'oficial' como, por decir algo, el de la Universidad Central, que siempre ha contado con presupuesto, es más bien como un 'elemento que a veces no se puede controlar' pero que existe.

Hablar del Alava, es mencionar los viajes al Festival de Cine de Cartagena, las peleas que se dieron, junto con los otros cineclubes de la época, para obtener el reconocimiento por parte del evento y de la UN para facilitar el transporte, que sin interrupción se prestó entre 1980 y 1995. Son las anécdotas de las discusiones que se daban con los demás grupos por enfrentar las programaciones o la 'guerra de carteles' donde la gente que no era afecta a tal o cual grupo arrancaba o tachaba la propaganda del otro. Es la lucha por el centímetro de más, mientras los otros tienen el resto.

El cineclubismo y más específicamente los cineclubes, han tenido un importante papel en el desarrollo y creación de una cultura visual. Gracias al trabajo de los cineclubes hoy vemos sus frutos, tales como la existencia de un público joven conocedor y amante del buen cine, la aparición de espectadores críticos ante el lenguaje de las imágenes en movimiento, y la creación de cátedras de Historia del Cine y Lenguaje Cinematográfico en las universidades, incluso la aparición de espacios como la Cinemateca de la UN; de una manera tangencial, el movimiento cineclubístico en Colombia también ha tenido que ver con la creación de carreras de cine y televisión.

El Alava, desde sus comienzos, siempre ha tratado de difundir aspectos sobre la estética y la historia cinematográfica, sobre todo en la última época. Desde hace más de 10 años organiza seminarios y talleres que lo han convertido en formador y generador de inquietudes en torno al séptimo arte. El Cine Club Alberto Alava vivió la época en que se hablaba hasta dos horas antes de la película y se hacían debates sobre lo que no era, ni decía, ni exponía el autor, sino sobre los fantasmas que veían quienes pensaban ver el filme. Luego se efectuaban interminables debates sobre la cuestión política y pocos, muy pocos daban cuenta de la parte estética.

Los festivales de cine también se han nutrido de éste trabajo, ya que si bien es cierto tienen su público, mucho de él se 'ha formado' asistiendo a los cineclubes o soportando a los cineclubes o pese a los cineclubes. En la época de su mayor auge, en 1984, se fundaron el Festival de Cine de Bogotá, que celebra este año su versión 25; y la Bienal de Cine Ciudad de Bogotá, que sólo se realizó en cinco ocasiones.

Hubo un tiempo en que se debatió, al interior de la UN, qué era o no era un cineclub. Se tenía en cuenta tanto el formato de proyección como el tiempo de funcionamiento, porque uno de los fenómenos que se observaba era la escasa duración que tenían, en especial los universitarios. Parecían ser obra de un sólo día y en ocasiones ocurría que proyectaban una o dos películas al año, limitando con ello su trabajo, y siempre querían 'ser acreditados' en todas partes. Tal vez lo mismo ocurre hoy. En ello se quieren parecer a los terremotos o distintos fenómenos naturales, que ocurren muy de vez en cuando y duran muy poco pero siempre son recordados. Para llamarse cineclub un grupo debería exhibir películas en el formato original, o por el contrario llamarse de otro modo, pues, parece un sofisma de distracción pero entonces muchos se creerían en la posición de ser considerados como tales siendo que en la práctica ello no se ve ni en el formato. Ahora, con los nuevos elementos y facilidades disponibles, incluso en salas grandes para cine, se presentan copias de dudosa calidad, la gente no parece ya distinguir entre la proyección normal en 35 o 16 mms y la de video, que pierde calidad en todos los aspectos de la obra.

Un cineclub puede llegar a convertirse en una especie de bastión que impida el alienamiento total por parte de los medios 'de incomunicación' como la televisión y cierto cine comercial. Un cineclub no debe limitarse a exhibir lo que está en cartelera ni de moda, como ocurre con ciertos autores europeos que 'dogmatizan' todo para excusar o esconder algunas fallas en la narrativa o la inventiva. Un cineclub no se debe dejar llevar por la moda, ni convertir en finalidad exhibir ciertas obras –por ejemplo de animación– donde ya no se analiza el fenómeno que muestran sino se le ve como algo que se traga sin digerir; lejos está el cine de otras latitudes de tener tanto adepto que asume estas formas de comercio como propias ignorando el potencial creador que él mismo puede tener.

Para continuar su labor, el Cine Club Alberto Alava debe ser una forma de trabajo que nutra la mente y el espíritu y que también ayude a quienes ejercitan tan noble labor a sobrevivir, no necesariamente a vivir del cineclub ni para él pero si para el público que le busca y requiere.

"Como todo lenguaje, el cine se debe aprender. Es necesario saber leer antes de pretender estudiar las consecuencias humanas, morales, sociales de una obra"

André Bazin

EL CINECLUBISMO

Tatiana Andrea Ramírez R
tatianaandrea.r@gmail.com



El cineclub nace como una necesidad de estudiar, reflexionar y ahondar en la actividad cinematográfica. Sin embargo, en Colombia la actividad cineclubística es poco apreciada y esto ocasiona un desinterés por parte del público espectador. Este fenómeno nos lleva a pensar que la causa de esta apatía es la falta de información. El cine no es sólo un espacio de esparcimiento y diversión. Es también un espacio que nos invita a reflexionar sobre diversos temas, problemas y vivencias que experimentamos como seres humanos a diario, a través de múltiples historias presentadas en imágenes en secuencia llamadas cine.

El primer cineclub se origina en Francia en 1923. Este cineclub llamado Club Francés de Cine nace con miras a la defensa del desarrollo de la cinematografía, comenzando así una lucha directa nacional contra el cine comercial. En Colombia nace en 1949 con Hernando Salcedo Silva, uno de los críticos de cine más importantes en la historia de nuestro país.

La función del cineclub es fomentar la critica cinematográfica, desarrollar en el espectador la capacidad de analizar y decodificar todos y cada uno de los elementos que conforman una película, tanto en preproducción, producción y postproducción; los componentes básicos, es decir información sobre el director, historia de la producción y conocimiento de la edición. En cada una de las proyecciones lo ideal es, al final de la película, hacer un foro para dar encaminamiento a las ideas sueltas de los asistentes, generar opiniones de enlace, redondear las ideas y permitir la libre expresión de los espectadores. Se puede decir que el foro es el vinculo orientador entre el espectador y la obra cinematográfica.

“La función del cineclub es fomentar la critica cinematográfica, desarrollar en el espectador la capacidad de analizar y decodificar todos y cada uno de los elementos que conforman una película”

El cineclub debe también desarrollar la actividad de producir publicaciones que hablen del tema cinematográfico. Con base a esa información escrita es por donde el espectador empieza a conocer y develar ese mundo casi imperceptible al simple ojo humano.

Abre las puertas a todo tipo de público, organiza programas de trabajo cinematográfico para personas con capacidades culturales y artísticas. Genera también una tendencia a presentar todo tipo de películas, de cualquier género, aunque principalmente se organizan ciclos, es decir campos de programación en los que básicamente se despliega el cineclub (temas, nacionalidades, directores, actores). Este espacio permite también divulgar y recrear a los estudiantes y a los que estén interesados en participar en esta actividad, rescata películas que han pasado desapercibidas por la cartelera del cine comercial e impulsa y promueve el estudio del lenguaje y apropiación del cine.

El cine es un sitio para el esparcimiento, pero es también un lugar de reflexión y análisis, no sólo sobre el llamado séptimo arte sino también sobre los interrogantes frente a la vida que este suscita. Pero la falta de información frente a la actividad cineclubística no permite la permanencia y el crecimiento de esta actividad.

Son diversos los factores que no permiten la circulación y divulgación de esta

actividad. El primero de ellos es el constante enfrentamiento que se ve entre los cineclubes, peleas ocasionadas por el egoísmo y la falta de unión. El robo de pancartas, las discusiones ideológicas entre ellos y la preocupación por tener el mayor número de espectadores ocasiona el esparcimiento del público y la desinformación del mismo.

Por otro lado encontramos que hay un marcado desinterés por parte de las instituciones frente a esta actividad, provocando también mayor dificultad de divulgación de información. Actualmente, no se encuentran cineclubes de acceso público, la mayoría (si no todos) pertenecen a las universidades, y aunque la universidad es un espacio de estudio y crecimiento académico, le puede cerrar las puertas a personas que son ajenas a ella, es decir, el cineclub se convierte en un grupo exclusivo para estudiantes y trabajadores de la universidad, sea cual sea esta. La misión del cineclub es la formación de públicos y el fomento de la cultura cinematográfica, trabaja sin ánimo de lucro y por tanto la falta de apoyo institucional no permite que este surja y se abra camino a públicos más amplios.

El tercer y último factor, que quizás sea el que más propicia este fenómeno es la guerra entre cine comercial y el cine arte. Las grandes compañías cinematográficas y el cine hollywoodense imperan actualmente relegando el cine arte y alternativo. Estas grandes compañías se ven amenazadas por estos pequeños grupos cuyo fin principal es el de enseñar y cultivar la cultura cinéfila. Este es un miedo monetario por parte de las grandes empresas cinematográficas, que no se preocupan por un gran contenido social y cultural en una película sino por la mayor atracción de público y por tanto mayor ingreso económico.

Debido a todo esto la actividad cineclubista ha caído en los últimos años, a parte de los factores expresados anteriormente también se ve enfrentada a otros fenómenos sociales que obstruyen y no permiten el acceso al mundo cineclubístico.

Para facilitar y aumentar el flujo de información es necesario concientizar al gran público espectador de que no sólo está el cine comercial y el hollywoodense, también existe el cine arte, el cine alternativo y que el séptimo arte no es un simple punto de encuentro para la diversión y el esparcimiento, es también un campo para el pensamiento frente a diversas situaciones y conflictos que se ven en el diario vivir. Por ello, es necesario también abrir un espacio de reflexión, abrir las puertas a un público más amplio y facilitar el acceso a la información a la discusión y el análisis del mundo cinematográfico.

Importante Financiación Para El Cine Colombiano

Elementos fiscales de la ley 814 para el fomento Cinematográfico

Yimmy Restrepo H
Ciudadanocan@yahoo.com

Posiblemente en tiempo cercano hacer cine nacional dejará de ser una ilusoria actividad de quijotes para situarse como un renglón representativo de la economía y como medio notable de resistencia cultural frente al influjo de los audiovisuales extranjeros que copan las pantallas de cine y las demás ventanas audiovisuales y tornan uniformes las maneras de apreciar la realidad.

Es exhaustivo y claro el estudio de Fedesarrollo[1] al señalar elementos y deficiencias estructurales que se conjugan para caracterizar una película cinematográfica como un bien que requiere cuantiosas inversiones de alto riesgo y modalidades de distribución y difusión no siempre exitosas. Sabemos que los países latinoamericanos y europeos enfrentan de manera similar el impacto de la fastuosa producción de Hollywood que copa los medios de distribución, las mejores pantallas y espacios, algunas veces bajo condicionamientos del sistema de distribución comercial, otras por el gusto mismo de los espectadores como consumidores que son de productos audiovisuales. Por eso, con legislaciones especiales y una financiación pública a través de impuestos y aportes directos del presupuesto estatal que alcanza cerca del 50% del costo de producción de cada obra, países como Francia manifiestan la necesidad de hacer contrapeso cultural por lo que a su producción histórica de calidad agregan y sostienen desde el 2001 en promedio 164 largometrajes por año, España 55, México 39, Argentina 40 y Brasil 35, audiovisuales vendidos en los mercados mundiales con representativos ingresos para las cuentas naciona-

“La función del cineclub es fomentar la critica cinematográfica, desarrollar en el espectador la capacidad de analizar y decodificar todos y cada uno de los elementos que conforman una película”

les, mientras Colombia llegó apenas en la última década a un promedio de 5 largometrajes anuales.

La Ley 814 se expone entonces como un instrumento práctico, desprovisto de llamados puramente retóricos, y muy ambicioso de incentivo económico, producto de una concertación compleja y articulada de cerca de tres años entre las instancias de la hacienda pública, el Ministerio de Cultura y el Fondo mixto de promoción cinematográfica “Proimágenes en Movimiento”, entidad en la que se representan los Ministerios de Comunicaciones, Educación, Cultura, la Dirección de Impuestos y Aduanas Nacionales -DIAN-, la Universidad Nacional y Colciencias, la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Cine Colombia S.A., la Asociación de distribuidores de películas, Kodak Américas Ltda. y voceros designados por los productores y realizadores nacionales.
Las más importantes recomendaciones del estudio de Fedesarrollo y las históricamente sentidas necesidades estructurales de esta industria cultural se desarrollan y tienen respuesta jurídica concreta en esta ley, sin duda la más significativa para la cinematografía nacional en su historia y representativa sin igual de un decidido esfuerzo del gobierno que cede parte de sus ingresos fiscales para promover a través del cine nuestra particular manera de interpretar la realidad y de expresarla al mundo.
Varios son los instrumentos que permitirán financiar el cine colombiano si se hace un uso transparente y serio de esta ley, pues es una ley joven y que hasta ahora no ha tenido el impulso propicio ni apropiado en estos casi dos años de puesta en marcha, además se necesita que la reglamentación sea pronta y apropiada.

En los aspectos más interesantes de la ley: se crea en primera instancia una contribución parafiscal a cargo de los agentes del sector, para lo cual se sustituye el impuesto que gravaba desde 1932 la boleta de cine en un 10% sufragado por los espectadores con destino a los municipios, en verdad sólo cerca de 52 en los que existen teatros, pues en más de mil restantes no los hay. Así, desde ahora por la presentación de largometrajes en teatros abiertos al público, sobre sus ingresos los productores colombianos pagarán un 5%, y los distribuidores y empresas exhibidoras un 8.5% por película extranjera.

Con la nueva contribución parafiscal y sin aumento en el precio de la boleta, se recaudarán recursos por cerca de 5 mil millones de pesos anuales, los cuales financiarán en un 70% la producción de nuevos largometrajes y cortometrajes, y en el porcentaje restante, la formación, instalación de laboratorios, créditos, garantías financieras, conservación del patrimonio fílmico, y la distribución internacional de películas nacionales por las grandes empresas siempre interesadas por legítimas razones de mercado preferentemente en audiovisuales extranjeros. Se trata de recursos adicionales a los que se apropien en los presupuestos anuales del Estado para las mismas actividades.

Estos dineros procedentes de la contribución parafiscal se manejarán en una cuenta dirigida por el Consejo Nacional de Cinematografía, órgano representativo de los agentes de esta industria y del Ministerio de Cultura. La administración, como corresponde a esta clase de aportes sectoriales, queda a cargo del Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica “Proimágenes en Movimiento” entidad sin ánimo de lucro creada por la ley de cultura. La vigilancia se adelantará concurrentemente por la Contraloría y la Procuraduría, una auditoría externa, la Dian y, por supuesto, por el Ministerio de Cultura y las agremiaciones del cine representadas en el Consejo Nacional de Cinematografía.

Significativo resulta en la estructuración de esta contribución con destino al cine el hecho de que a través de la sustitución del impuesto al cine de 1932, se obtendrán recursos sostenibles no dependientes del presupuesto nacional, aportados del cine para el cine, sin aumento en el precio de la boleta al espectador y sin deterioro alguno en las condiciones de ingreso de los agentes de los productores, los distribuidores o los exhibidores dueños de salas comerciales.

En verdad el monto de la contribución resulta apenas ajustado a los requerimientos de una industria que demanda costos que sólo en el ámbito doméstico oscilan entre 300 y 1.500 millones de pesos por proyecto, y por ello, el aspecto más llamativo de la ley se centra posiblemente en el incentivo a la inversión privada.
En efecto, en lo sucesivo y con sujeción a la reglamentación que expida el Gobierno nacional las personas jurídicas y naturales que realicen donaciones o inversiones en dinero efectivo en largometrajes y cortometrajes nacionales aprobados por el Ministerio de Cultura, podrán deducir del impuesto de renta y sin las limitaciones del Estatuto Tributario para los demás beneficios similares, el 125% del valor que así gasten.
Inmejorable y sin antecedente resulta este incentivo fiscal para las empresas que gasten en películas nacionales pues, además del beneficio fiscal, podrán participar en las utilidades de la película terminada y acceder por esta vía a llamativos espacios de publicidad comercial.

El modelo de incentivos y apoyos sistemáticos para la provisión de recursos con destino a la producción de cine nacional se completa con la posibilidad de realizar titularizaciones, en forma similar al moderno sistema utilizado en grandes obras de infraestructura. De este modo, una película aún en proyecto podrá financiarse mediante la emisión de títulos valores negociables en el mercado, atractivos para los inversionistas en búsqueda del incentivo tributario y, como ya se ha dicho, interesados también en participar de eventuales utilidades comerciales y en acceso a medios publicitarios.
Resume claramente el estudio de Fedesarrollo y a investigaciones adelantadas por el Convenio Andrés Bello, de modo que recoge no sólo la experiencia nacional sino la realidad de países europeos y latinoamericanos de alta producción nacional, algunas dificultades estructurales que se evidencian en los eslabones de la cadena de distribución y difusión para las obras locales.

La ley responde también mediante contundentes regulaciones a esas condiciones hasta ahora insalvables de dificultad, mediante atractivos beneficios dirigidos a interesar a las grandes empresas de distribución internacional en la apertura de mercados en el país y en el exterior para la cinematografía colombiana, a tiempo que regula novedosos y prácticos sistemas de cuotas de exhibición de los largometrajes nacionales (cuota de pantalla) en salas de cine y en televisión, ante la expectativa de un crecimiento sostenido en la producción.

1.
http://www.cab.int.co/media/libro_impacto_cinematografico.pdf,
también consultar el folleto Ley de Cine para Todos de la Presidencia de la República.

EL NUEVO CINE ALEMAN

Yimmy Restrepo H
ciudadanocan@yahoo.com

En los años setenta el cine de la República Federal de Alemania tiene éxito y cuenta con el reconocimiento internacional, pero paradójicamente las películas de Fassbinder, Herzog, Wenders o Schroeter (quienes no pertenecieron en realidad al grupo originario del Nuevo Cine Alemán, pero rodaron sus películas en inmediata vecindad con aquel) llaman la atención casi más en el exterior que en su propio país.

Si bien se puede encontrar en Fassbinder un espíritu crítico y formalmente innovador similar a los directores de este movimiento, en el caso de Wenders descubrimos una preocupación mayor por los mitos cinematográficos y por los desplazamientos sensibles de la cámara que por la realidad. En los filmes de Herzog se nos revelan imágenes, producto de una fascinación muy fuerte por la visión de objetos y lugares "que nadie ha visto antes o que los pudiera conocer". Lo mismo ocurre en Schroeter, que a diferencia de Herzog, encuentra sus imágenes no en la naturaleza sino en las obras de arte y la cultura occidentales.

A pesar de toda esta variedad de tendencias y motivos, existe un elemento común compartido por ellos y que consiste en la actitud hacia la tradición, hacia el cine del pasado y el arte del espectáculo. Herzog dijo: "No teníamos nada y empezamos de la nada. Todos éramos huérfanos, no teníamos padres de los cuales pudiéramos aprender". Para el caso de Wenders, esta frase apela a constantes referencias al cine norteamericano (Samuel Fuller, Nicholas Ray, Roger Corman) y adopta la forma del road movie; en Fassbinder se encuentra una obsesiva referencia a la tradición del melodrama hollywoodense (en particular Douglas Sirk), mientras en Herzog se puede reconocer la herencia expresionista ("Nosferatu" de 1978).

De otro lado, Kluge, teórico y pionero del cine independiente, doctor en derecho, novelista y asistente de Fritz Lang, desarrolla un cine heredero de las propuestas del distanciamiento brechtiano y de la discontinuidad narrativa de Godard, que sostendrá a lo largo de su carrera ("Artistas bajo la carpa del circo: perplejos" de 1967, "Trabajo ocasional de una esclava" de 1973). Tambien debe mencionarse a Volker Schlöndorff, asistente de Alain Resnais y de Louis Malle, quien importa los modos estilísticos de la Nouvelle Vague para construír un estilo riguroso que conecta el estudio psicológico con el alegato social y político ("La repentina riqueza de los pobres de Kombach", "El honor perdido de Katharina Blum", "El tambor de hojalata").

La renovación de la producción no supuso, sin embargo, una renovación y un fortalecimiento paralelos en la distribución y la exhibición. En este sentido, el cine alemán es un claro ejemplo de lo que F. Casetti denominó "desinstitucionalización" del cine. Con este término intentó definir la situación del cine a partir de la segunda mitad de los años sesenta, momento en el cual empieza a difundirse en la literatura cinematográfica la temática de la "muerte del cine". Este momento de

crisis se caracterizó por una drástica disminución de la producción de filmes, un significativo descenso de afluencia de público a las salas y el cierre de muchas de ellas, y como nuevo fenómeno, el aumento vertiginoso del consumo de películas a través de la televisión. Con el término desinstitucionalización, Casetti señala la presencia de tres fenómenos nuevos, con respecto a los modos establecidos de la institución cinematográfica:

1.
El final de un sistema de producción estructurado sobre la base del producto medio, pero dividido en más niveles (los filmes de serie A y de serie B, las películas de autor, etc.), y que constituía un punto de referencia incluso para el cine moderno.

2.
La desarticulación y la disgregación de la producción, en la que, a partir de ahora, sólo cada film en sí mismo (desde el superespectáculo hasta el film marginal) podrá tener una identidad propia.

3.
Pérdida de la capacidad de reunir al público más vasto y heterogéneo, resultando lógico el desarrollo de una forma de fruición más aislada y dispersa: desde la especializada (filmes de autor, los de culto en los cine-clubes, para adolescentes, para mujeres, etc.) hasta la más desatenta, aplicable a los filmes de la televisión.

Finalmente, cabe mencionar la situación de aquellos directores experimentales o "no comerciales" (Herbert Achternbusch, Rosa von Praunheim, Jean-Marie Straub, Werner Schroeter, Vlado Kristl, Werner Nekes, Robert van Ackeren), quienes, veinte años después del surgimiento del Nuevo Cine Alemán, se encuentran con que, en el mercado oficial, ya no hay más espacio para un film "difícil" (como lo fueron los primeros de Herzog o de Wenders).

Los directores conocidos y que interesan igualmente en el mercado norteamericano y europeo consiguen distribución a través de la "Filmverlag der Autoren", pero los directores anteriormente citados, tienen que organizarse para confrontarse con una estructura económica y estética ya establecida, recibiendo sólo el apoyo de directores como A. Kluge, R. Hauff o V. Schlöndorff a través de sus propias productoras, marcándose institucionalmente una clara división entre directores "profesionales" y los "undergrounds". Consecuencia de ello es, nuevamente, el difícil acceso por parte del público a las nuevas expresiones cinematográficas que conforman el nuevo cine Aleman.



Desventuras de un cineclubista crónica nostálgico patética a 4 flashbacks

Luis Fernando Medina C
luscus9@yahoo.com

Los créditos aún no han terminado y la asistencia parte con furia. Las viejas sillas del auditorio estallan en aullidos de resorte. Las tinieblas voluntarias no cesan. Infructuosamente un compañero profiere tímidamente que por favor esperen, que nuestro deber como cineclubistas es permitir que los nombres de toda esa obra colectiva que es el cine, sean proyectados. Las puertas se abren de par en par y algunos agradecen con una sonrisa. En ellas se lee "Gracias por entretenerme dos horas pero el bar espera y no quiero quedarme al foro". Las luces se encienden. Sorprendentemente algunas personas están sentadas y a la expectativa. Miradas mutuas entre los miembros del cineclub han decidido silenciosamente que yo debo iniciar el foro. Camino lentamente sobre el suelo inclinado hacia la tela de proyección. Pasos temerosos que se sumergen en las reflexiones y en las imágenes que me asaltan en un montaje vertiginoso. La joven que tropieza conmigo cuando sale a contestar una llamada. Otro paso. Giro de cabeza provocado por un ruido para descubrir un gran paquete de "chitos" inaugurado a última hora. Un paso más. Un joven entierra su cabeza en un libro fingiendo indiferencia. Pasos agonizantes. Ella, la de los ojitos verdes observa desprevenidamente quienes se han quedado. Como en el cine, el tiempo se dilata. Un corto instante que alberga sonidos, imágenes, olores y el sabor de la saliva de quien se dispone a hablar a un pequeño público. Sensaciones en bruto sin editar. Alcanzo mi destino: Media vuelta y paneo por la concurrencia sincronizado con el nervioso ademán de tomarse las manos. - Es bastante ingrato este oficio de ser cineclubista – pienso antes de iniciar la charla. Si sólo ellos lo supieran. El cuadro de mi mente se fracciona en múltiples escenas que conviven en desasosiego. Todas evocación de un difícil oficio. Desventuras que sólo en pocas funciones han dado tregua. Un guión fragmentario y secreto. Como me gustaría proyectarlas. Darlas a conocer. La charla va a empezar. Si sólo ellos supieran que...

DISOLVENCIA

Flashback 1: Los protocolos del profesor matusalenico.

He llegado corriendo justo a tiempo para la función. El semestre esta iniciando y es importante dar una buena impresión. La primera función debe ser contundente, revelar un cineclub serio. Un debut que no deje escapatoria, como "As tears go by" de Wong Kar Way. Los asistentes se agolpan frente a una puerta muda. Arturo luce apenado mientras gira un DVD sobre su índice derecho. Travelling hasta mi rostro:

_ El auditorio esta ocupado. Aún están en clase – confiesa.

_ Pero... si supuestamente ya nos asignaron este auditorio, ¿Por qué salen ahora con estas? - respondo con fingida indignación procurando que me oigan los asistentes.

_ Pues no se. Esperemos un momento a ver que pasa.

El tiempo transcurre y el Auditorio aún es esquivo. Varias consultas tras girar el pestillo de la puerta muestran una clase en furor. El profesor de espaldas satura el tablero sin misericordia. La espera continua como una escena insoportable pero obligatoria. Atrapados como en la secuencia sicodélica de 2001 de Kubrick. El público se empieza a dispersar, ante un final ya predecible. Un giro es necesario.

_ No me importa, ¡entremos y saquemoslos! - sentencio con seguridad mal actuada.

Los asistentes que aún quedan se aglutinan interesados. Un primerísimo plano colectivo en donde mi mano se dirige al pestillo de la puerta. ¡Es ahora!. El acero es frío e innecesario. La puerta se aleja y el profesor entra en cuadro.

_ Muchachos, que pena. Ya termine – profiere en rancio acento cachaco.

Yo lo observo y me quedo sin palabras. He quedado obnubilado. De las entrañas de mi memoria llega el recuerdo del profesor de la serie "Paper chase", aquella de los estudiantes de leyes de Harvard y que es libro y película. El profesor es una absurda antología de clichés: zapatos de gamuza, pantalón de pana, chaqueta de lana con coderas de cuero, camisa coronada por bufanda en el pecho, gorra de pensionado, gafas de carey, ojos azules escépticos y una pipa extinta que crecía a partir de una barba cana.

_ Esto no volverá a pasar. Que les vaya bien en su película - se despide sin dar lugar a replica, reclamo o algún tipo de respuesta.

Su humanidad regordeta y caricaturesca se desvanece en la esquina del pasillo en donde ya encienden las luces. 50 minutos de retraso.

La función transcurre sin novedades, claro está si dejamos por fuera que menos de la mitad de los interesados soportó la espera. El foro final sobre "Merci pour le chocolat" de Chabrol, incluye la crítica burguesa de rutina, alguna mención extraviada del absurdo, de ese intimismo francés e inclusive un divertimento gerontológico sobre la belleza otoñal de Isabelle Huppert. Nadie dice nada más, a pesar de las exhortaciones. La jornada sólo es justificada por unos ojos verdes que venían con una sonrisa que no pude evitar de notar, desde una de las sillas de la primera fila. Sin embargo ¿Es esto por lo que paso películas?



Flashback 2: La ardiente espera del correo infantil.

El organizador del ciclo esta ausente. Por teléfono lo he amenazado de que no hablaré sobre esa película, principalmente porque es, como se acostumbra a decir, un bodrio. De aquellos que no tienen excusa, de dimensiones similares a "El lado oscuro del corazón" de Subiela.

_ No importa, que la presente Arturo. Yo alcanzo a llegar para el foro. - Aclara Jaime desde el otro lado de la Universidad.

_ Tengo mucho trabajo aquí en la copiadora y no alcanzo a ir.

La explicación es suficiente, mas alcanzo a recordar un pequeño detalle que haría imposible cualquier argumento de cineclub: La película.

_ Pero Jaime ¿y la película qué?

_ Fresco, que la hija de Carlos, el dueño de este chuzo ¿Te acuerdas? Ya sale corriendo para allá con ella. En 10 minutos llega. Nos vemos – Cuelga Jaime sin dar lugar a posteriores interrogaciones.

_Una niña – me repito a mi mismo.

Los asistentes ya comienzan a llegar y a pesar del afiche fuera del auditorio preguntan si es el sitio de la película. Respondo con sólo un movimiento de cabeza mientras empiezo a sacar los artefactos indispensables para la función: el proyector, el sistema de sonido y los cables. Entro al auditorio y veo como Arturo hace de equilibrista en una pila de sillas desplegando el telón, aquel que mantiene escondido el resto del tiempo cuando se dan clases y que sólo aparece gracias al cineclub. Consulto el reloj y constato que como siempre, algo esta saliendo mal: La película no ha llegado.

Sentado en el pasillo, empiezo a pensar: Una niña – me repito de nuevo -... pero ¿como será? Los instantes febriles previos a una sesión probablemente fallida son el tiempo perfecto para que la conjetura se una con una inexplicable sensación de vergüenza. ¿Como será?... me repetía internamente mientras observaba el fondo del pasillo a la espera de la fémina, correo esperado. Imaginaba una Shirley Temple de piel embarrada trayendo un DVD quebrado e inservible por las manchas de dulce. También imagine una lolita en el predecible fetiche de la falda cuadros deteniéndose cada 10 metros para con-

“¿Es esto por lo que paso películas?”

sultar su rostro en el disco plateado. ¿Cómo será?.. como en un morphing la niña se torno en mujer y redujo su nombre mientras corría por un campus de caricatura, como en “corre lola corre”. ¡AHH! los noventas, pienso evocadoramente: cualquiera con un argumento mediocre ponía ángulos de cámaras forzados y una pista electrónica y ya hacía la película de la vida de muchos incautos.

_ Oiga, ya vamos a empezar – me dice Arturo quien asoma a la puerta con su acostumbrado gesto de girar en disco en su índice izquierdo.

_ ¿Cómo así? ¿Y la niña? - respondo sorprendido.

_ ¿No la vio? - me espeta extrañado mientras mira el disco como queriendo burlarse por no haberlo deducido.

_ ¿Y cómo era? - pregunto como única salida a un momento de tensión de egos. No recibo respuesta.

Jaime alcanzo a llegar para el foro final. La excusa de la demora fue breve. Desde la parte posterior yo observaba los ojos verdes esperando un giro de cabeza y un anhelado contraplano de rostros. Con nervios acariciaba el cuero moribundo de los asientos del auditorio. Pero el estimulo vino de otro lado y fue inesperado y de hecho, algo repulsivo:

_Oiga ¿Usted es del cineclub? - me pregunta una voz grave como de ultratumba, que provenía de una inexplicablemente pequeña cabeza que remataba un grueso abrigo negro.

_ Si ¿Por qué?

_ Este...este.. ¿Y cuando van a pasar un ciclo de películas eróticas? - interrogaba con poca decisión.

_ Pues no sé, por ahora no nos interesa. Ya hay un cineclub comercial que se encarga de eso cada mes. Como que es el único ciclo que tienen. De hecho, a donde usted mire, la ciudad esta tapizada con capas y capas de imágenes mal impresas de “El imperio de los sentidos” - repuse con evidente sarcasmo.

_ Ah pues, seria bueno un ciclito erótico.

_Oiga ¿y ustedes cobran?

_ No, las funciones son de entrada libre.

_ Bueno gracias.

_ De nada.

Al recobrar mi ángulo de vista, obstruido por el inoportuno abrigo negro, me doy cuenta de que la sala esta vacía y que los ojos verdes la han abandonado.

Flashback 3:
Esquiva estereofonia

Hoy arrancamos el ciclo “apasionados por la música”. La decisión de la primera película no fue difícil. Habíamos decidido iniciar con “24 hours party people”, esa película de Michael Winterbottom que hizo furor en el Eurocine del 2004. Muy distinta a ese bodrio de “9 Songs” que fue aquí titulada de manera sensacionalista, como “9 orgasmos”.

La planeación de un ciclo es un asunto siempre delicado, y que obedece varias reglas. Se debe comenzar con algo que capture la atención del público, llevarlo por excesos y descansos y rematar en un climax cinéfilo, donde generalmente se reparte la producción escrita a manera de cuadernillo, finalizado a altas horas de la madrugada del mismo día. Gajes del cineclubismo.

Hoy la película ha estado a tiempo. La asistencia es nutrida y llena de la variopinta fauna que convoca la música y sobretodo una película que relata la odisea de Manchester: desde la alborada del Punk hasta el surgimiento de la música electrónica. Las sillas están repletas. Con una mirada cómplice y en silencio, los miembros del cineclub tácitamente concordamos en la adecuada selección de la película debut. Todo esta listo. Arturo alcanza el frente del auditorio y prodiga con sincero entusiasmo, pormenores y referencias oscuras salidas directamente de su pasión musical. La gente esta a la expectativa. Las luces se apagan. Press PLAY y el auditorio se envuelve en el alucinante cabezote acompañado por la canción homónima de los Blue Mondays. Todo era perfecto, empecé a temer. Cualquier cineclubista sabe que ninguna función lo es. De repente, el sistema de sonido falla…

_ Juemadre yo sabia que algo iba a pasar – reniego en voz alta.

Las cabezas que ya se empezaban a agitar se detienen. Una silbatina headbanger no se hace esperar. Jaime llega al rescate con un teléfono celular de esos que tiene lucecita.

_ Yo acomodo los cables, dale pausa a la película y probamos – ordena Jaime sin mayores alteraciones. Descubro que el ciclo no es mucho de su agrado.

_ Listo me dice cuando – responde Arturo diligente y desconsolado. El ciclo le pertenece.

Tras intentos ciegos, ires y venires de navajas suizas y pruebas ingenuas, el diagnostico es ineludible:

_ Esta vaina se fundió – dictamina Jaime con algo de cinismo.

Arturo y yo corremos a la sala de audiovisuales a transmitir el pequeño in-

conveniente. Carlos, el encargado de la oficina, resuelve:
_ Pues el otro sistema igual lo tienen ocupado en la plazoleta en un evento. Ya deberían haberlo traído pero nada. Vayan y pregunten.
_ Otra vez no… - murmullo de manera imperceptible mientras compruebo que Arturo masculla su propia amargura.
Llegamos a la plazoleta e informamos a quienes tienen en su poder el sistema de sonido de nuestra situación.
_ Aún no hemos terminado – Informa en tono despectivo, quien parece ser el animador del evento.
Miro alrededor y compruebo que el público de lo que se este haciendo es casi inexistente. De repente, el animador, cuyo rostro ya empieza a tornarse despreciable, se pone de pie e inicia una arenga ininteligible, combinación de ceremonia seudo indígena mal digerida por farsantes y actividad piscinera de centro recreativo calentano. Algunas voces responden, pero son mínimas.
_ Oiga, pero ustedes tenían que haber entregado eso hace rato – profiero desafiante animado por una plazoleta indiferente. - Lo necesitamos para la función del cineclub.
_ ¿Para pasar una película? - responde el animador despreciable. - Aquí estamos en un evento de gran importancia compañero, de implicaciones políticas y no en una mugre película compañero. Algo político ¿O es qué a usted no le interesa el destino de la Universidad?
_ Amigo – respondo tomando aliento y con evidente hipocresía – No hay nada más político que hacer cineclubismo hoy en día. Nosotros utilizamos una expresión artística para articular un discurso de reflexión y poner a los muchachos a pensar. La lúdica, es la mejor manera de llegar a las personas, y no discursos trasnochados que miles de loros como usted llevan 40 años repitiendo sin resultado alguno. No hubo respuesta. La nuestra, fue la retirada pues era imposible obtener el sistema de sonido después de la afrenta.

La función termino media hora tarde ante un auditorio persistente. Fue necesario emplear un sistema de sonido secundario, insuficiente.
_ Imagínese como será cuando pasemos "Habana blues": Nadie entenderá nada – vaticina Arturo con una sonrisilla mordaz.
Decido ignorarlo. Lo mio, ya es otra cosa. Repetí la ya ritual secuencia de zooms itinerantes por las sillas en busca de la de los ojos verdes. Resultados estériles. De repente un aliento a licor barato se me aproxima e interroga:
_ Oiga, ¿Y cuando van a pasar el ciclo de cine erótico?

Flashback 4:
Pandemónium alucinante.

Esta es quizá una de las funciones que más empeño he puesto. "Miedo y asco en las Vegas" de Terry Gilliam es el cierre del ciclo de cine yonqui, que estuvo a mi cargo. Aplicadamente durante toda la semana, visité puntos visibles de la Universidad, pegando un atractivo afiche que encomendé a un diseñador de estrellita ninya, conocido de algunas aventuras fanzineras. Gran parte de nuestro presupuesto tuvo como destino un afiche... para una sola película. Siempre es sano de vez en cuando darse la licencia de un capricho, mas aún cuando los resultados saltaban a la vista: el auditorio prometía lleno absoluto.
El público no cesaba de entrar mientras Arturo, de nuevo equilibrista, desplegaba el telón de proyección. Afanosamente y deseando que nadie lo notará, en un rincón me empeñaba en confeccionar los cuadernillos que incluían mi escrito. Al no poder compaginarlos para copiarlos masivamente, me vi obligado a editar con tijeras y pegante como en los viejos tiempos. Arturo prueba la película y parece que todo esta bien. Abandono la sala para visitar la fotocopiadora para producir los cuadernillos. El presupuesto sólo cubre 50. Al volver descubro a Arturo en la puerta exterior aguardándome:

_ La película no funciona – me dice en una frase infinita.
_ ¡Pero si yo la probé en mi casa! - digo sintiendo un peso enorme sobre mis hombros.
Encendemos las luces para obrar con más comodidad. Desde la parte posterior convengo a los asistentes con una frase que en sus distintas variaciones es de las más acudidas por el cineclubista universitario:
_ Muchachos, por inconvenientes técnicos nos demoramos un poquito. ¡Pero no se vayan!
Providencialmente en mi bolso reposaba un computador portátil que se tornaba salvador. Tras los avatares de conectar un proyector viejo a este dispositivo, comprobamos que la película ni siquiera era reconocida. A la persona que no haga parte de estas actividades tal hecho resultará sin importancia, completamente anodino. Sin embargo

"La explicación máxima. Un ángulo no explorado. La justificación divina del cineclubismo. Nada. Silencio. El crujir incomodo de las sillas indican que se debe dar por terminado el foro."

el cineclubista serio, el que siente una responsabilidad con el público, conoce la inconmensurable desesperanza, la incontrolable vergüenza, de una función fallida.
Otros dos reproductores de DVD fueron ensayados con idéntica y terrible conclusión. Arturo me miraba como queriendo decirme: cancelemos. Estaba apunto de seguir su secreto dictamen cuando lo inesperado ocurrió: Ramiro, un compañero de estudio, adicto a los videojuegos y que me acompañaba en esa función, tímidamente se paro de su silla, se aproximó a la parte posterior del auditorio e intervino:

_ Yo tengo un PlayStation en mi maletín, y eso lee DVD.
Palabras mágicas. De allí en adelante todo se convirtió en intentar descifrar como iniciar la reproducción de una película con aquellos arcanos controles de videojuego. La audiencia colaboraba divertida cuando veía menús y flechas en la pantalla y gritaba: "Allí, allí", "la tecla A","espíchele select" en un pandemónium alucinante en donde el motivo que nos tenia a todos reunidos allí, parecía haberse olvidado. Cancelar nunca.

Tania, quien desde hace poco colaboraba en el cineclub, siempre llegaba tarde. Milagrosamente recordé que vivía a una cuadra de la Universidad y enfrente de un videoclub. "Tania, eres mi última esperanza"
_ Hola – tiempo valioso corría en ondas electromagnéticas.
_ Hola – contestaba Tania sorprendida.
_ ¿Estás en tú casa? - pregunto queriendo parecer casual.
_ Si, ¡Pero ya voy para allá! - contesta Tania de manera precipitada, como queriendo prevenir mi esporádica naturaleza regañona.
_ No hay problema, sólo te iba a pedir un favor: Ve al video del frente de tu casa y alquila "Miedo y Asco en las Vegas" yo te la pago aquí.
_ No hay problema.

La oportunidad fue perfecta para la redención de Tania. Una redención en VHS, pues no había más, que finalmente, con 50 minutos de retraso, dio inicio a la función de cierre del ciclo yonqui.
La función fue ampliamente disfrutada y celebrada tanto por los seguidores de Gilliam, los de Hunter Thompson (habiamos algunos) o los que estaban allí de casualidad. El dolor de cabeza que me atormentaba había cesado, sólo amenazando con volver en los 4 segundos en que la película se interrumpió porque alguien había grabado un segmento de Discovery Channel en la copia en VHS. Sin embargo y sorprendentemente, la incomoda escena resultó apropiada, pues los torpes pasos representados por Depp y Del Toro, alternaron con unos pingüinos que caminaban en la helada Antartida.

Al salir de la función, la de los ojos verdes me sonrío con una mirada de admiración mezclada con lastima. Indescifrable como la mayoría de las miradas femeninas. En un instante reuní el valor para hablarle y cuando mi mano buscaba alcanzar su hombro desde atrás, se estrello con un mohoso peñasco arrastrado hasta allí por corrientes de licor barato y aficiones cineclubistas-parafílicas:

_Oiga, maluco todo lo que paso ¿No?...¿Y cuando van a pasar el ciclo de cine erótico?
Si sólo ellos supieran...

DISOLVENCIA

... Si sólo ellos supieran. Los recuerdos han cesado. Varios flashbacks empaquetados en un sólo fotograma de mi vida, mientras nervioso estoy de pie frente al auditorio, dispuesto a dar comienzo al foro. He abandonado el ademán de frotarme las manos, en favor de uno de suficiencia, de mano izquierda en el cinto y diestra sentenciando, como en una película de Leni Riefenstahl. - Es bastante ingrato este oficio de ser cineclubista – pienso de nuevo con ganas de manifestarlo, más lo logró de una manera menos elegante:
_ Muchachos... ¡Esto de ser cineclubista es muy ijueputa! - las risas se liberan briosas, más pendientes de una palabra que de la dolorosa certeza que se les acaba de revelar y que tal vez no comprendan.
_ Si ustedes supieran todos los esfuerzos que uno hace para que ustedes puedan ver una película. Por eso considero que lo mínimo que ustedes pueden hacer es quedarse al foro como señal de respeto – Ya venia un episodio de esos esporádico-regañones -El foro es el espacio para que todos hablemos y nos encontremos alrededor de una película. No les de miedo hablar, cualquier interpretación o aporte es enriquecedor y valido – la trampa del relativismo, recurso patético frente a una audiencia inerte...

Algunas opiniones aparecen con algún interés, aunque debe reconocerse que los timbres de los celulares han sido los interlocutores más participativos. Observo a la de ojitos verdes deseando que diga algo. La explicación máxima. Un ángulo no explorado. La justificación divina del cineclubismo. Nada. Silencio. El crujir incomodo de las sillas indican que se debe dar por terminado el foro.

Cuando todo termina, deshago el recorrido del pasillo, decidido, siguiendola a ella. Cámara al hombro. Esquivo con un gesto algo grosero al abrigo negro dixomano-pornógrafo que acude a Jaime para interpelar por el ciclo de cine erótico. Me adelanto por un costado y me recuesto en la puerta de salida como gigolo barato y confiado, confeccionando la estrategia. Emboscada en primer plano:
_ Hola
_ Hola.
_¿Cómo estas?
_ Bien. Chevere la película y también lo que usted dijo.
_ Gracias. He visto que venís bastante al cineclub – el truco del acento caleño, esto es desesperado.
_ Si a veces.
_ ¿Te gusta el cine?
_ Pues en realidad no mucho, lo que pasa es que no tengo nada más que hacer y espero a que mis amigos salgan de una clase que yo no veo. De allí nos vamos al Bar. - Chao.
_ C H A O ....

FUNDIDO A NEGRO // VOZ EN OFF.
Algunos soportan películas interminables sólo para parecer interesantes. Algunos son exegetas del neorrealismo Italiano, sólo para conquistar unas curvas impresionables. Algunas, son encantadoras enciclopedias de nuevo cine alemán y han atrapado algún imberbe con el encantamiento que se desencadena al decir las palabras mágicas: Fassbinder. Para otros, la pantalla es un panfleto político. ¿Qué es el cineclubismo? No podría recriminar las aproximaciones que he mencionado. Algunas veces he ensayado sus guiones. Sin embargo, en la oscuridad hueca de un auditorio vacío, en donde persistimos en la función por dos espectadores que han venido, veo como mis pies que reposan en el espaldar de la silla del frente se recortan con el cuadro luminoso que transcurre en el telón mágico. Todos los pasos andados. El cineclubismo es un punto de encuentro. Es el esfuerzo de colectivizar el goce individual de un filme a partir del goce de la comunicación entre varias personas afectas a un arte de masas. Es un dulce desasosiego. No importa si es en fotogramas o en píxeles. Es un espacio para la comunión horizontal entre los que programan y los que asisten. Escenario privilegiado, para las desventuras de un cineclubista. Ojalá el proyector nunca cese.

EPILOGO PRECREDITOS

Actualmente, el cineclub Alberto Alava lleva 25 años de trabajo sin interrupciones. Sus miembros actuales esperan poder continuar con la tradición por más tiempo mientras programan funciones responsables de acuerdo a nuestros días. Incluso al escribir estas líneas, se esta proyectando un ciclo de cine erótico y pornografía. Ya una persona se ha ofrecido para asesorar el prodigio con su enorme bagaje adquirido al recorrer minuciosamente las salas X del centro. Esta persona pondrá muchas filias. Nosotros, pondremos la cinefilia.

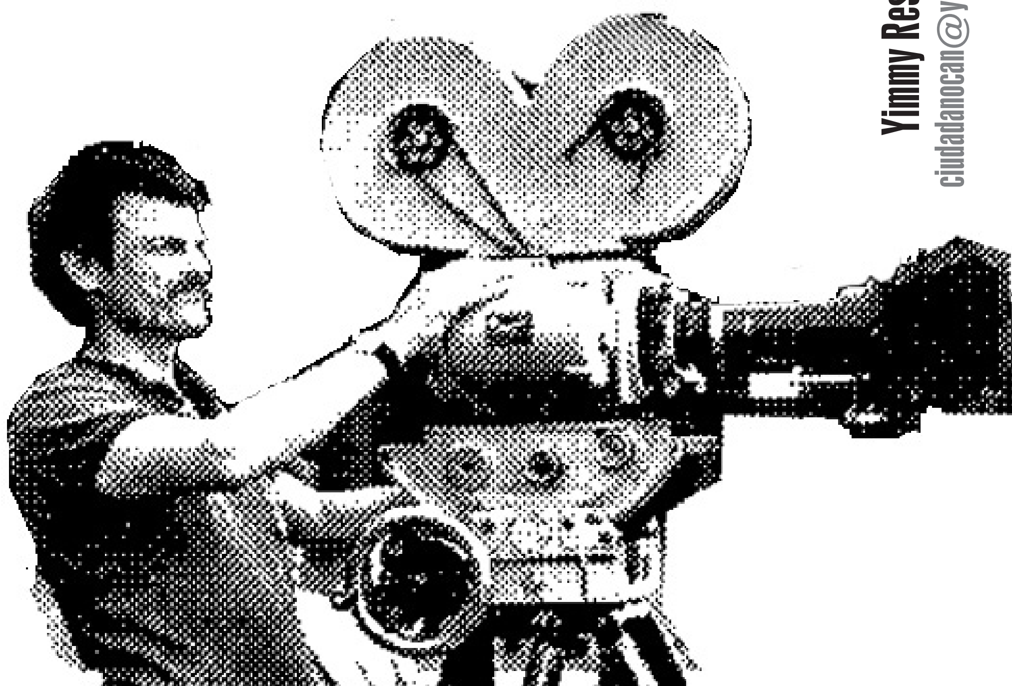



MARZO 15 AL 22 DE 1999
SKY
Avianca
41 FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE
CINE
& TELEVISION
CARTAGENA DE INDIAS - COLOMBIA
Email: festicine@telecartagena.com
PELICULAS EN 35mm
CICLOS DE VIDEO
CORTOMETRAJES
CONFERENCIAS
2006
CARTAGENA

DIREC-TORES

El retorno a la Imagen: entre EISENSTEIN Y TARKOVSKI

Yimmy Restrepo H
ciudadanocan@yahoo.com.



Para adentrarnos en la historia de la cinematografía universal ha sido útil determinar puntos de referencia en diferentes latitudes y temáticas, con lo cual también se puede resaltar una serie de personas que han contribuido de manera importante a la construcción del cine y por tanto a muchos de ellos se les ha dado el nombre de maestros. Las discusiones sobre quienes pueden llevar este nombre son diversas, sin embargo los soviéticos Serguei Mijailovich Eisenstein (1898-1948) y Andrei Tarkovski (1932-1986) aparecen siempre como referentes imprescindibles. Hablar acerca de una teoría del cine sin nombrar los importantes aportes de estos directores, sería una enorme falta. Eisenstein vivió los inicios del cine con todas las carencias del mismo y sin referentes importantes sobre los cuales desarrollar a plenitud las potencialidades del cinematógrafo como novedosa atracción, sin embargo estableció los primeros referentes teóricos acerca de la construcción del plano, a través del manejo de la cámara y toda la significación que a través de la misma se desarrolla como narrativa intrínseca de la imagen. Desde el comienzo los aportes de Eisenstein estuvieron marcados por la búsqueda de la unidad. Unidad de criterio, universalidad (más de una vez esbozó la certeza de un cuerpo común, riguroso y científico, para todas las artes), correspondencia entre la estructura formal y el nudo temático de los relatos visuales. La pasión unificadora marca una evolución trágica para el realizador: los comienzos de la década del 20 lo encuentran lúcido y desordenado, esbozando líneas pioneras y magistrales de indagación teórica que prometían reflejarse en películas maravillosas. Las tres primeras (La huelga, Potemkin y Octubre) testimonian aquella lucidez, aquel desorden; configuran el buen augurio de un gigantesco potencial que está presto para afirmarse. Esa es la trilogía "libre" de Eisenstein, plasmada a la par de una revolución todavía viva, que contemplaba entre sus fuerzas motoras una alta dosis de espontaneidad. Estas películas son plenamente suyas, con sus hallazgos y sus desaciertos, voz de afán de un realizador que corría bastante a la par del cine como medio de expresión. Cuando los años se tradujeron en un pulimento teórico e intelectual que auspiciaba un salto importante en la adecuación tema-forma (Eisenstein supo ver críticamente todas las "ingenuidades" formales de su producción inicial), la losa del stalinismo cayó sobre el director para arrebatarle definitivamente el control de sus obras. Las razones de Estado alejaron a Eisenstein de su evolución natural y lo arrojaron al territorio de la teoría del arte, por lo que hay que decir que esta "temática cautiva" estimuló un mayor refinamiento formal, con lo cual en la segunda época, contradictoria, quebrada e irregular surgieron sus imágenes más exquisitas. En adelante, entre sus esfuerzos artísticos siempre figuró el de edificar artificios sutiles que le permitieran inyectar en los films una buena cuota de ideas que no fueran advertidas por la autoridad. Este obligado desvío temático supuso una doble amputación para Sergei Eisenstein, que concebía a sus propios aportes formales como frutos indisociables del "nuevo contenido intelectual" del cine soviético, es decir, ligados a los actores sociales contemporáneos que sus films ponían en pantalla.

Tanto en esta elaboración teórica como en su filmografía Eisenstein deja un enorme legado acerca de lo que constituye una lectura de la imagen como construcción subjetiva de plano. Entre sus escritos teóricos más conocidos figuran Teoría y Técnica Cinematográficas, La Forma en el Cine, Reflexiones de un Cineasta, El Sentido del Cine y Cinematismo.

Si bien el cine ha carecido de ser construido teóricamente por aquellos que lo han desarrollado en su puesta en marcha, nos encontramos con Andrei Tarkovski que en su libro Esculpiendo el Tiempo se acerca de una manera particular al manejo y al uso del tiempo cinematográfico, entendiéndolo como un "estar ahí", pues el desarrollo de una escena se encuentra compuesto de manera especial por la posición estática de la cámara, que en un plano medio intenta demarcar la profundidad de la imagen en tres niveles. El plano estático determina el movimiento de la escena con las profundidades de las posiciones que los personajes toman con respecto al espacio contextual en el que se pretende desarrollar la misma, insertando una sincronía especial entre el desarrollo corporal del actor, los diálogos y el espacio. La estaticidad de la cámara intenta generar un espacio activo al espectador, pues lo hace pertenecer al lugar y en especial al tiempo que transcurre en el desarrollo de una escena; es la intención de hacer del tiempo una relación particular entre el "estar ahí" y los sentimientos que a partir de los giros dramáticos se intentan establecer como momentos a llenar por parte de los sentimientos generados por el espectador. Según Tarkovski, con La llegada del tren de Lumiére, el cine demostraba haberse convertido en una especie de matriz del tiempo real. Por eso, importa menos la duración de los planos montados que la tensión del tiempo que transcurre en ellos. En su cine, el tiempo es desmenuzado en recuerdos, premoniciones y la memoria de los sueños, por lo que el Tarkovski constructor de la imagen, invita a llenar de contenido la misma, cada vez que satura de color la escena (aún a través de los blancos y negros más crudos), marca en el alargamiento de un plano el paso del tiempo tenuemente, siempre demarcando la presencia espacio-temporal a la que somete al espectador, a hacerse participe, a no dejar de estar, a hacer presencia constante.

En su obsesión con el tiempo y en especial con la percepción que el espectador debe tener acerca del paso del mismo, es que Tarkovski marca el transcurrir del tiempo a través de una gota de agua, el retumbar de las campanas, del viento sobre el pasto de una inmensa estepa soviética, o con el ritmo de un trote suave de un caballo. Determinar el paso del tiempo a través del sentimiento de agonía en un plano detenido en el marco de una narración lenta parece ser la obsesión en Andrei Tarkovski. Este es el cine que involucra la escena que se abalanza sobre el espectador e intenta hacer ese "estar ahí" marcando el paso del tiempo, haciéndolo participe de ese tiempo real en el que se desarrolla el peso dramático de cada escena. Ese es el cine que nos ha dejado el maestro Andrei Tarkovski.

Jorge Furtado y el hombre que copiaba

Yimmy Restrepo H
ciudadanocan@yahoo.com

Ciudad de Dios (2002), Carandiru (2003), y Madame Sata (2003) han sido recibidas como exponentes de un nuevo cine brasileño, preocupado por reflejar el abismo social que se ha establecido en sus centros urbanos. Cada uno de estos filmes, a su modo, apunta hacia una realidad de violencia que parece estar lejos de una solución. Ya que son ficciones construidas sobre episodios verídicos, estos filmes ganan una fuerza documental y en algunos ámbitos se les critican sus opciones estéticas (muchas veces polémicas) como es el caso de Ciudad de Dios.

La relación entre El hombre que copiaba y los filmes citados puede parecer mínima. Al final, el director Jorge Furtado emplea un tono casi de fábula, y de una trama aparentemente absurda, acaba surgiendo de entre todos los filmes recientes como el más fiel espejo de la realidad social brasileña contemporánea. Esto es algo que se podría esperar de un cineasta que en 1989 dirigió el que es considerado el mejor cortometraje en la historia del cine brasileño: La isla de las flores, ganador del Oso de Plata en el festival de Berlín, opera prima que narraba el ciclo de un tomate desde los campos de plantación hasta los fétidos depósitos de basura donde seres humanos se alimentan de restos de comida considerados impropios hasta para los puercos. La estructura circular y fragmentaria de la narrativa, que hacía un collage de distintos signos, terminó siendo la marca registrada de Furtado. Sin la oportunidad de dirigir un largometraje, debido a los años difíciles vividos por el cine brasileño durante la década de los noventa, prestó su creatividad como guionista a la televisión, revolucionando el lenguaje hasta entonces conservador de las miniseries y los programas especiales de Globo televisión.

Con la recuperación de la producción cinematográfica brasileña, el esperado debut de Furtado como director de largometrajes pudo finalmente ocurrir. Primero con un singular filme adolescente, Hubo una vez dos veranos (2002), donde tras una aparente falta de pretensión se reveló una visión precisa sobre un universo comúnmente retratado por el cine con estereotipos. Y finalmente, con El hombre que copiaba, donde retoma las características más marcadas de su cine de invención.

El título no sólo se refiere al operador de una fotocopiadora que protagoniza el filme, sino también a quien está tras él: el director Jorge Furtado es el hombre que copia, el que lo hace de forma asumida y con propósito, sin ningún recelo a ser acusado de plagio. El copia o, mejor aún, reprocesa innumerables influencias artísticas, literarias y cinematográficas, que pasan por Shakespeare, Murnau, Hitchcock, incluso por el cine negro norteamericano y francés como por sus propios filmes anteriores. En una entrevista concedida al sitio oficial del filme, Furtado declaró que cuando escribió el guión no había visto aún Krotki film o Milosci de Krzysztof Kieslowski, que tiene diversas semejanzas con El hombre que copiaba. Para él, la invención de un enredo completamente nuevo es imposible, todo está referenciado a otras cosas. El secreto está en la forma de juntar estas referencias tan diversas, en darle adhesión a elementos tan dispares, para formar un producto sólido y con cohesión.

El exceso de citas y de formato cinematográfico no desvía el punto focal de las tres grandes cualidades presentes en toda la obra de Furtado: el ingenio del guión, la humanización de sus personajes y la discusión ética que suscitan sus filmes. Los personajes André (Lázaro Ramos), Sílvia (Leandra Leal), Marinês (Luana Piovani) y Cardoso (Pedro Cardoso) son antihéroes quienes, abandonados a su suerte por una estructura social que no les da oportunidad de ascenso, establecen su propio código moral que justifica sus actos. Falsifican, roban y matan. Sin embargo, en ningún momento cuestionan la legitimidad de sus actitudes. Jorge Furtado como director y guionista también evita juzgarlos. Son pocos los personajes del filme, aun los secundarios, que no sean culpados por algún delito moral. Así pues, en esta visión pesimista de una sociedad donde todos parecen estar corrompidos, lo relativo de esos crímenes impone un conflicto ético que se extenderá hasta la interpretación de cada espectador.

En el cine de Furtado sobra espacio para lo fuera de lo común, y eso es lo que hace tan especiales sus trabajos. Puede iniciar el filme con casi media hora de narración en off, para alienar al público y arriesgar su fastidio. Cuando el filme encuentra el camino de una narrativa más convencional, poco después ésta será subvertida otra vez. Dentro de esa lógica particular, y a partir de un experimentalismo que en ningún momento cede a la comunicabilidad -como un cuento de hadas moderno- El hombre que copiaba va tocando temas fundamentales para la comprensión de lo que es un joven brasileño de clase media baja en la actualidad: la falta de perspectiva profesional, la falta de estructura familiar, la dictadura del consumismo y la revisión de los conceptos éticos. La influencia del medio en el destino de los personajes es determinante, pero como estamos hablando de un filme de Jorge Furtado, las cosas nunca serán tan simples. El destino siempre es tratado como un elemento clave en sus filmes, y aquí el libre albedrío y el sincretismo religioso chocan de frente para embrollar más nuestras conclusiones.

FASSBINDER: Un Simple Homenaje

Yimmy Restrepo H
ciudadanocan@yahoo.com

"Sueño con poder hacer en el marco de un equipo que funcione bien y en una rápida sucesión, muchas películas baratas, eventualmente de producción propia, para así contar con la posibilidad de poner en práctica mis ideas.

Además, deseo comprender a fondo los problemas técnicos del cine, puesto que considero esencial que en tanto director, maneje o al menos entienda cada una de las etapas de una producción.

En cuanto a la televisión me interesan sobre todo las posibilidades que brindan los telefilms, pero no los basados en obras de teatro sino aquellos filmados a partir de textos escritos especialmente para las características del medio televisivo. Sostengo que es aquí donde se puede seguir de cerca de la actualidad, y por eso hay que producir de manera rápida y barata."

Rainer Werner Fassbinder (1981)

"Los elementos tratados por Fassbinder escaparon de la predominante visión de genio (o cine de autor) hacia una visión de la sociedad a través de la rutina"

Caracterizar de manera particular la obra de Fassbinder no es una tarea fácil, pues si bien puede relacionársele con el movimiento del nuevo cine alemán del cual no participó directamente con la firma del acuerdo de Oberhausen, pero del cual compartía gran parte de sus objetivos, también se diferenció del mismo por su tradicionalismo.

Fassbinder, por su tradición y formación teatral clásica y por su relación y admiración por Bertold Brecht, trasladó elementos importantes de la caracterización del denominado antiteatro a su cinematografía, lo cual se presentó como un gran cambio en la escena alemana del momento.

Los elementos tratados por Fassbinder escaparon de la predominante "visión de genio" (o cine de autor) hacia una visión de la sociedad a través de la rutina. En la "visión de genio" la única relación existente entre esta visión subjetiva y el resto de los hombres estaba dada por los problemas y sufrimientos derivados de la vida amorosa; para Fassbinder en cambio la vida era una sola rutina que tenía deferentes formas de escape, por lo que su mirada se posó de manera especial sobre la vida cotidiana de la clase media burguesa alemana (La Angustia Corroe el Alma, ¿Por Qué Corre el Señor R?) pero sin olvidársele de la vida proletaria (El Mercader de las Cuatro Estaciones).

Fassbinder emprendió el tratamiento de los temas sociales a partir de la mujer como eje narrativo, ésta se convierte en el objeto mediador que logra entretejer las relaciones entre el individuo y la sociedad, la mujer por el rol que según Fassbinder desempeña en la Alemania de la reconstrucción era el elemento que a través de sus complejos sentimientos y relaciones representaban el juego de la doble vida alemana, la vida pública y privada.

La mujer en la cinematografía de Fassbinder se desenvuelve entre sus sentimientos y necesidades, intenta ingresar al mundo y dejar su posición de objeto sexual o humano de segunda, pues es ella la que hace de su vida un melodrama, esto es, un engaño, un juego de los sentimientos y situaciones actuadas, que para el caso del cine y de Fassbinder en particular será expresado por medio de la sobre-actuación fundamentada en el antiteatro.

Que sus películas no intenten ser un reflejo de la sociedad, sino un reflejo del reflejo pretende entregar al espectador la distancia suficiente para que este pueda hacer una reflexión "objetiva" de su propia existencia. Esto es algo que supera por mucho lo que significa una película y aún un periodo mismo en particular de la obra de un director como Fassbinder, por lo que para muchos no tiene mayor valor, pero que en mi opinión no se le ha concedido la relevancia suficiente para así superar la inocente pretensión de entretenimiento.

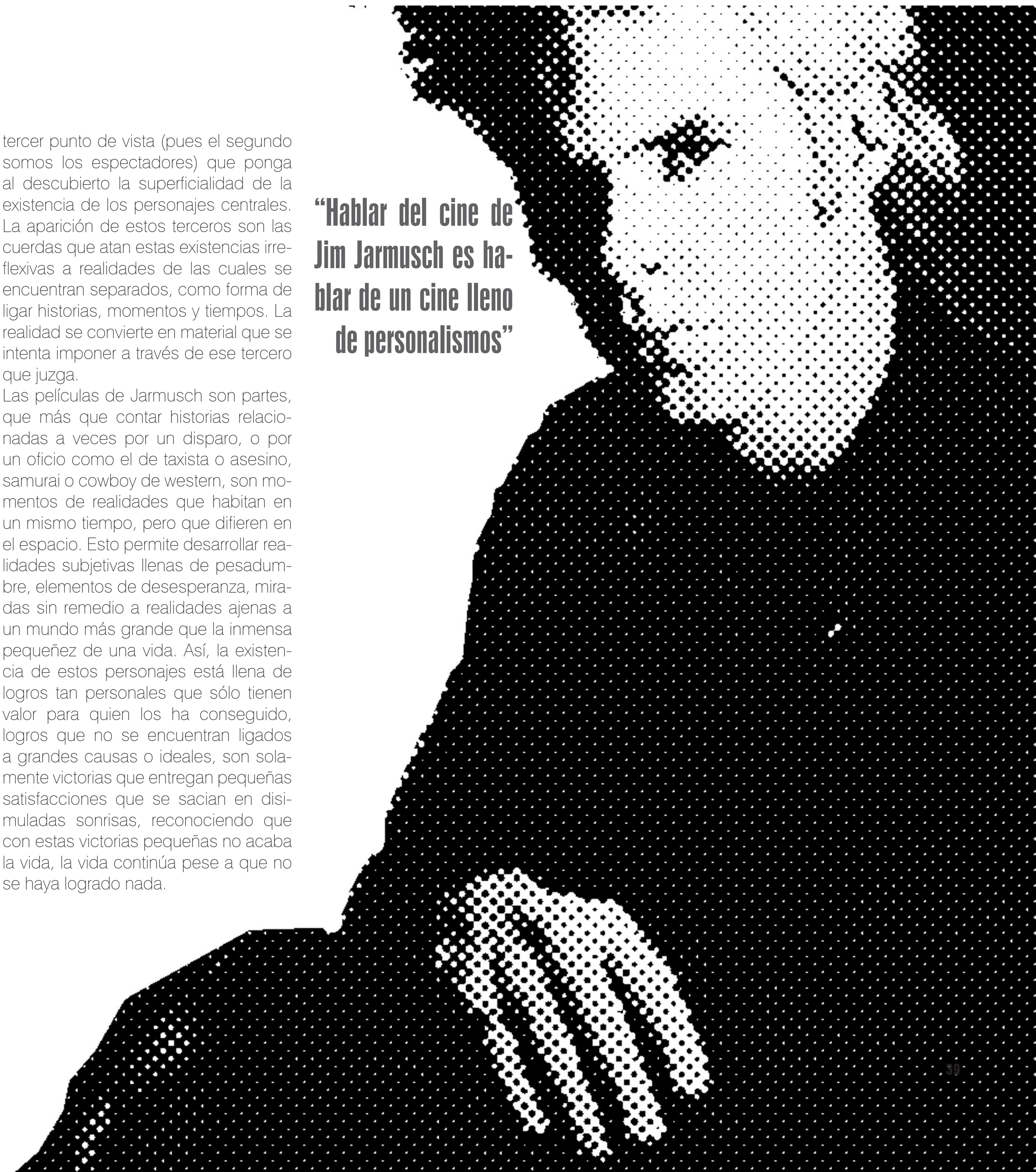
JIM JARMUSCH: La aparente existencia vacía

Yimmy Restrepo H
ciudadanocan@yahoo.com

Antes de dirección cinematográfica, Jarmusch estudia literatura inglesa, pero un viaje de vacaciones a París lo hace tropezar con la Cinematheque Francaise donde conoce la gran obra cinematográfica del impresionismo francés, y para beber de sus fuentes y recorrer su extenso legado, decide quedarse en Francia por un año. Jim Jarmusch es un realizador que proviene de la explosión de directores del East Village de la Universidad de Nueva York, y aunque este no es un muy buen referente para su cinematografía, es en esta Universidad y en calidad de maestro donde conoce a Nicolas Ray. Por la amistad construida en las aulas de clase, Jarmusch se convierte en asistente de dirección del mismo. Gracias a esta experiencia y sobre todo a su amistad con Ray, es invitado por Wim Wenders a participar en el homenaje cinematográfico Lighting Over Water (1980), en el cual se profesa notable admiración a la actividad creadora de Nicolas Ray. Este suceso es tal vez, de los que más ha marcado el ritmo de su producción cinematográfica.

Hablar del cine de Jim Jarmusch es hablar de un cine lleno de personalismos, no sólo porque este regrese a las raíces filmando en formatos como 16 milímetros, súper 8 o por involucrarse en la mayor parte de las etapas que componen sus películas, pues no sólo ha realizado todos los guiones de sus trabajos, también participa en la dirección artística, la fotográfica y en particular la selección musical, en la cual se esmera con especial atención. Los protagonistas creados para sus cintas conforman una enorme unidad, pues son personajes que llevan su existencia como lastre, su incapacidad para comunicarse y relacionarse les depara una vida cargada de soledad. Por eso en los pocos momentos en los cuales estos personajes tienen interrelaciones se generan los diálogos más inverosímiles llenos de verborrea filosofal o largos planos con secuencia que ponen el acento en los tiempos muertos de la vida, momentos previos o intertítulos visuales que no preparan sino otra larga escena, es decir, no son planos o momentos preparatorios de ningún suceso, sino el acompañamiento de una vida simple; de esto se deriva que muchos comprendan el cine de Jarmusch como un cine minimalista. Por todo lo anterior se hace necesario en los guiones de Jarmusch la aparición de un tercer punto de vista (pues el segundo somos los espectadores) que ponga al descubierto la superficialidad de la existencia de los personajes centrales. La aparición de estos terceros son las cuerdas que atan estas existencias irreflexivas a realidades de las cuales se encuentran separados, como forma de ligar historias, momentos y tiempos. La realidad se convierte en material que se intenta imponer a través de ese tercero que juzga.

Las películas de Jarmusch son partes, que más que contar historias relacionadas a veces por un disparo, o por un oficio como el de taxista o asesino, samurai o cowboy de western, son momentos de realidades que habitan en un mismo tiempo, pero que difieren en el espacio. Esto permite desarrollar realidades subjetivas llenas de pesadumbre, elementos de desesperanza, miradas sin remedio a realidades ajenas a un mundo más grande que la inmensa pequeñez de una vida. Así, la existencia de estos personajes está llena de logros tan personales que sólo tienen valor para quien los ha conseguido, logros que no se encuentran ligados a grandes causas o ideales, son solamente victorias que entregan pequeñas satisfacciones que se sacian en disimuladas sonrisas, reconociendo que con estas victorias pequeñas no acaba la vida, la vida continúa pese a que no se haya logrado nada.



"Hablar del cine de Jim Jarmusch es hablar de un cine lleno de personalismos"

TARANTINO: Entre la remembranza y la violencia

Yimmy Restrepo H
ciudadanocan@yahoo.com

Escribir sobre Tarantino es difícil, como resulta siempre que se aborda la escritura sobre un personaje que se ha convertido para muchos en motivo de culto. Y es que la obra y la vida misma de Tarantino se han estigmatizado como la realización del sueño americano.

Su vida llena de infortunios y dificultades que marcaron su difícil infancia, pero que siempre acompañada de la televisión y el cine como compañeros, señalaron un camino, aquel que después de su carrera en actuación y su "secta" video clubística lo condujeron a sus primeros acercamientos en la escritura y dirección cinematográfica, pasando de ser un empelado de una tienda de videos a ser uno de los realizadores con mayor libertad de presupuesto en Hollywood.

El caso de su filmografía no es diferente, pues siempre recorre la controversia acerca del carácter independiente de la misma o si sólo se trata de un producto más de la industria cinematográfica, aunque su constante alusión a la violencia de forma satírica y la permanente remembranza a diferentes directores relacionados principalmente con el cine negro, dan a las películas de Tarantino un cierto aire de erudición, que lo hace muy cercano al denominado cine independiente norteamericano.

Sus películas, que acompañadas de una muy buena selección musical, siempre nos sumergen en tramas llenas de intriga, donde la conspiración es la clave para el desarrollo de los personajes y la traición el elemento que los define, son la forma de trasladar la pretensión de Tarantino de ser un "chico duro" a sus argumentos, que con estos elementos intentan recapturar la esencia del cine negro de los años 40, donde la violencia despedida es la forma de trasladar la asimetría que el héroe público tiene en su destrozada vida personal.

Y es que las películas de Tarantino intentan explorar dos caras de la misma moneda, es decir, las dos partes que conforman el hombre social moderno: su vida pública o apariencia y su vida personal, aquello privado y emotivo que inspira pero que se retrotrae, que se degusta y poco se comparte, pero que a través de la trama aflora por la necesidad de romper con la apariencia que se encuentra siempre ligada a un pasado oscuro.

Sus dos (o en realidad una) últimas películas *Kill Bill* Vol. 1 y Vol. 2, no se encuentran tan alejadas de sus otras producciones, pues si bien estas no son películas de ciudad que involucran a la policía o a la mafia (narcotráfico), si se encuentran en la línea de la violencia desmesurada, la traición y la conspiración (elementos del cine negro) que combinados con las películas de kung fu de los años setenta y del spaghetti western, intentan llenar de remembranzas una producción que continúa con los temas que caracterizan a Tarantino.

Sin embargo, hay que recalcar que se puede conseguir que cosas que ya estaban inventadas hace tiempo resulten originales, sin haber presumido de ser el inventor en ningún momento, pues siempre Tarantino ha reconocido orgullosamente sus influencias, desde Trouffaut o Godard hasta Brian de Palma, pasando por Hawks o Hitchcock, entre otros, y eso no deja de ser una virtud. Y es que seis años trabajando en un videoclub tenían que dar su fruto de alguna forma.

Las referencias son incontables: el maletín resplandeciente tomado de *El beso mortal* (*Kiss me Deadly, Robert Aldrich, 1955*), la inyección reanimadora del documental *American boy: A Profile of Steven Prince (Martin Scorsese, 1955*), o el hecho de que en el restaurante donde cenan Mia y Vincent nos encontremos con el camarero-clon de Rickie Nelson no es gratuito, pues *Río Bravo* (de Howard Hawks, 1959) es la película favorita de Tarantino (y también de John Carpenter, por cierto).

A parte de estas, hay otras muchas referencias en diálogos, situaciones e incluso personajes que remiten a Luc Besson, John Woo, Jean-Luc Godard o Don Siegel entre otros. Pero a pesar de todo esto y de las similitudes narrativas que puede haber entre la obra de Tarantino y por ejemplo, *Atraco perfecto (The killing, Stanley Kubrik, 1956*) lo que nos ofrece Tarantino como director y escritor es algo que trae nuevos aires para la cinematografía.

El cine de Tarantino ha servido a su vez de influencia a una gran cantidad de nuevos realizadores, como el brasileño Fernando Mireilles y su sorprendente debut con *Ciudad de Dios (Ciudade de Deus, 2002*), Guy Ritchie, Cerdos y diamantes (Snatch, 2000), *Sexy beast (de Jonathan Glazer, 2000*) o *Amores perros (de Alejandro González Iñarritu, 2000*) por citar algunos de los ejemplos más representativos. ¿Por qué ocurre esto? Pues porque *Reservoir Dogs*, *Jackie Brown*, *Pulp Fiction* y ahora *Kill Bill* son películas fundamentales de las nuevas tendencias y directores a nivel mundial.

La función espectador en Wim Wenders

Yimmy Restrepo H
ciudadanocan@yahoo.com

Tal vez es el cine de reconstrucción alemán, es decir, el llamado nuevo cine alemán del *Manifiesto de Oberhausen*, la útima gran corriente cinematográfica que ha existido hasta ahora. La unidad y el compromiso eran hacer películas que reflejaran las condiciones sociales de la República Federal de Alemania y las propias experiencias personales de jóvenes directores cansados de las ya agotadas obras convencionales, de reducido interés artístico, de las películas sensibleras con motivos folklórico-regionales *(Heimatfilm)* y melodramas, que habían tenido un enorme éxito de taquilla en los años cincuenta, pero que para 1962 representaban un enorme vacío narrativo y de identificación para un país que experimentaba el "milagro" económico alemán.

El desarrollo y la inclusión de estos jóvenes directores por la televisión, que contaba con dineros del Estado para la producción, y el eco que para el cine mundial dejo la Nueva Ola *(nouvelle vague)* en la construcción de cine de autores determinará el futuro del cine alemán en los años subsiguientes. El subsidio del Estado incentivó la producción cinematográfica, pero al mismo tiempo limitó el accionar de los autores sobre todo las expresiones y características que pensaban imprimirle a sus filmes. Por ello y de manera paralela a los intereses propagandísticos del Estado, se desarrolló un rescate importante de los elementos del *Manifiesto de Oberhausen*, esto a través de personas que en un primer momento no habían firmado el mismo, pero compartían y desarrollaban a su propio entender lo que significaba hacer cine alemán. A pesar de toda esta variedad de tendencias y motivos, existe un elemento común (compartido por directores que como Fassbinder, Herzog, Wenders o Schroeter) que consiste en la actitud hacia la tradición, hacia el cine del pasado y el arte en sentido amplio. Es en este punto particular en donde Wim Wenders hace resaltar su presencia como una de las figuras importantes en el panorama de la cinematografía mundial, pues se reconoce en él la fuerza narrativa que desarrolla la búsqueda de la identidad a través de la narración urbana.

Wenders es la narrativa de la identidad desarrollada en la ciudad, donde ésta se contrapone e intenta absorber a aquella. Si bien la narrativa de Wenders parece desarrollarse como una narrativa de ciudad, de la identidad urbana, son sus voces en off y sus planos largos en cámara estática lo que hace pensar que es más una narración personalista, una narración de los pensamientos de los habitantes de las ciudades y su lucha por prevalecer ante la exterioridad que pretende absorberlos en la rutina, que hace que se olvide lo que se es para terminar cumpliendo sentencias personales en la prisión de la exigencia social.

El trasegar del fotógrafo, cineasta o del músico por la ciudad, en algunas de sus películas, son la búsqueda del lugar que se ocupa sin subsumirse a la función de mínima herramienta, demarcando de manera especial el ritmo. El ritmo de búsqueda se hace un ritmo de pesadumbre, de largos diálogos o largos silencios, es la sin salida, es el ritmo de la desesperanza, son los ritmos de los desplazamientos que presentan más que una realidad social una situación particular, un sentimiento propio, es el ritmo del regreso a uno a través del desentrañamiento de la ciudad. La ciudad es la transposición del sujeto en la búsqueda de sí mismo, por ello las imágenes y la narración pueden dispersarse en diferentes momentos del filme hasta hacerse dos cosas diversas: ciudad y sujeto. Este alejamiento narrativo intenta vincular de manera subjetiva al espectador en el sentimiento propio del protagonista, pero la sensibilidad de la imagen y los planos estáticos hacen recordar ese alejamiento objetivo necesario para hacer la diferencia de ese mismo protagonista (como un otro).

La unidad narrativa que existe en Wenders se intenta hacer más allá de la imagen, más allá de la narrativa oral, se intenta en la fuerza exterior del espectador, en su agudeza para reflexionar y localizar los móviles narrativos (visual oral). Es toda esta narrativa la que parece dejar a la filmografía de Wenders en un vacío, pues pareciese que sus historias no tuvieran forma de terminar, es pues la inconclusión del director buscada en el intento de completitud del espectador, que deja así mucho tema por desarrollar tras cada película de Wim Wenders .



EL CINE DE LYNCH: UN ESCAPE A LA REALIDAD.

"El cine de David Lynch no esta hecho para entenderlo, tan solo para disfrutarlo y darle una interpretación particular"

La cultura norteamericana, acusada por todos de consumista, llena de clichés, se expresa en el medio cinematográfico en un ambiente que cumple con las características de esa sociedad: hollywood, un medio lleno de banalidad, superficialidad, donde el arte es mas un negocio que cualquier cosa. Estos rasgos se distinguen claramente en la mayoría de las películas, que han recibido el despectivo adjetivo de "hollywoodenses". Pero en ese mismo país, en una pequeña ciudad (como en las que se desarrollan sus historias), aparece un personaje que se aleja de todos esos marcados elementos, al punto que su estética llega a parecer demasiado única, distinta a todos los demás, y casi incomprensible para el público.

Se trata de ese pintor que luego de su exploración artística decide hacer películas, crea cuadros hermosos, perfectamente planeados, llenos de color o carentes de él. En sus películas, cada cuadro es una composición artística, que muestra lo que desea mostrar, y oculta lo que le conviene. Cuadros llenos de música cargada de sentimientos, de pequeños sonidos ambiente detallados, que pone en movimiento y crea obras cinematográficas únicas, que llenan de misterio situaciones insospechadas, convirtiéndolas en mágicas, que se salen totalmente de la realidad, de esa realidad triste y aburrida que presenta el cine comercial.

Trabaja con guiones creados por el mismo, y conserva una autonomía envidiable sobre los resultados de su obra, como suele decir en sus entrevistas: "Preferiría suicidarme a hacer una película en la que yo no tenga la última palabra sobre el resultado final". Con los mismos elementos, la violencia, el erotismo, el misterio, la acción, la ciencia ficción, incluso los mismos actores, crea un cine particular, propio, exquisitamente compuesto. El surrealismo aparece marcadamente en sus obras, con la intención aparente de crear algo absurdo, de sumergir al espectador en un laberinto sin salida, dando pistas falsas para llegar al final, para luego retroceder y dejarnos casi como al inicio.

El cine de David Lynch no esta hecho para entenderlo, tan solo para disfrutarlo y darle una interpretación particular. Es una descarga de imágenes e ideas que refrescan la mente y el espíritu, es un excelente ejercicio mental, es dar una mirada a un mundo diferente a través del cine, escaparse de esta realidad absorbente que a veces nos asfixia e incluso nos incomoda.

Andres Fuerte
jacobosmail@yahoo.com

CI-
CLOS
Y PE-
LICU-
LAS





Un viaje en fotogramas: Ciclo de cine yonqui

Luis Fernando Medina C
luscus9@yahoo.com

Junkie viene de la palabra Junk que literalmente significa basura. Es el termino despectivo dado al adicto a las drogas (aunque al parecer en particular al heroinómano) y a todo el mundo bajo y terrible pero a la vez atrayente que rodea el uso de sustancias que alteren la conciencia. Este singular universo, el de la drogas, ha estado presente en la historia de la humanidad desde tiempos inmemoriables y no es un fenómeno reciente. Ya sea asociado a distintas tradiciones médicas que han hecho uso de plantas o sustancias químicas, o como parte fundamental de rituales entre la magia y la religión, entre el chamanismo y el placebo de la hostia, o en nuestros días como simple actividad recreativa inflada secretamente por la sociedad de consumo, el tema de las drogas trasciende el debate simplificante de la legalidad o ilegalidad. Por ello ha sido objeto de estudio de distintas disciplinas y posee la dualidad de ser musa y objeto, juez y parte de múltiples expresiones artísticas. El cine, también un paraíso artificial per se, no puede abstraerse de ser un lenguaje privilegiado para abordar esta temática. Su realidad alterada en espacio y tiempo contiene los códigos adecuados para proyectar el viaje. Por ello el cineclub Alberto Alava ha querido propiciar un espacio de reflexión más allá de cualquier apasionamiento e idea preconcebida alrededor de las drogas. Sin embargo, al seleccionar la visión del adicto, del junkie, ha querido separarse del lugar común que cubre el enfoque de Colombia como país productor y que ha convertido nuestra filmografía en un recurrente vademecun de capos, sicarios y sonoros "gonorrea". Por ello se ha efectuado una selección de 7 películas intentando incluir títulos de varios países y épocas en lo posible.

El ciclo arranca con un clásico contemporáneo, Trainspotting (Danny Boyle, Escocia 1995). Película ya icónica en el imaginario juvenil basada en la novela del escritor Irwin Welsh. Dirigida por Danny Boyle en su brillante era prebodrios hollywoodenses, este fetiche de la generación X expone el mundo yonqui de Edinburgo, donde la heroína es sólo una salida al aburrimiento, un modus vivendi de una juventud que cabalga en el subsidio de desempleo de un estado de bienestar retrasando al máximo su entrada en el somnífero establecimiento de TV y drogas legales de sus padres. Un banda sonora ya legendaria acompaña una puesta en escena entre el naturalismo y la metáfora visual rave. Otro espacio y otro tiempo. Cristina F (Uli Edel, Alemania 1981) narra una historia basada en la vida real de una adolescente que progresivamente cae en el mundo de las drogas en una Berlin oscura y callejera que vibra al ritmo del camaleon David Bowie, quien hace un cameo en la película. Una atmósfera aplastante, llevada de la mano de una fotografía oscurísima, sirve de escenario para la caída progresiva de la protagonista en el infierno heroinómano, llevándola a prostituirse por un pique.

> "El jardín de la alegría presenta una trama ingeniosa resuelta en un climax de exaltación canábica de ancianas carcajeantes y tombos british en pelota"

La literatura vuelve a tomar la pantalla con una referencia obligada: El Almuerzo desnudo -Naked Lunch- (David Cronenberg, Canada 1991). Basada en el libro de igual título del escritor beat norteamericano William Borroughs (quien tiene una novela justamente llamada "yonqui"), confiere a Cronemberg la posibilidad de dar sentido a tan genial y disparatado texto basado en visiones drogadas de Borroughs, uniéndolo con episodios de la propia vida del escritor. Maquinas de escribir copulantes-entomológicas, culos parlantes, Tangier, agentes de Interzone y todo el imaginario volado de la novela se somete a una casi imposible y reposada recreación. No en vano la generación beat a la que pertenecía Borroughs aún es de gran influencia en nuestros días.

La cuota inglesa del ciclo, El jardin de la alegría (Saving Grace, Nigel Cole,Inglaterra 2000) viene imbuida en un dulzon aroma a hierba. Comedia ligera al estilo del guionista/protagonista Craig Ferguson, presenta una trama

"… consumiendo fotogramas en un empaque electrónico bastante pirata, suministradas por un cineclub jíbaro"

ingeniosa resuelta en un climax de exaltación canábica de ancianas carcajeantes y tombos british en pelota. De planos reposados que se regodean en el frio encanto de un pueblito en la costa Inglesa, presenta a pesar de su simpleza reflexiones alrededor del tema de las drogas. La distancia entre consumir y producir, porque otras drogas como el alcohol si son aceptadas y la aparente benevolencia de la marihuana son lanzadas al espectador sin emitir un juicio definitivo.

El hombre del brazo de oro (the man with the golden arm, Otto Preminger, Estados Unidos 1955) se convierte en una joya clásica rescatada para este ciclo. En un efectivo blanco y negro, el director de origen austriaco nos muestra los dilemas a los que se enfrenta un adicto a la heroína recién salido de la cárcel, con el reto de surgir de nuevo ante una sociedad que lo juzga. Lo interesante es ver a un Frank Sinatra bestializado por la abstinencia y el desespero de un esquivo fix siendo salvado por una abnegada y joven Kim Novak, impoluta antes de ser femme fatal del catalogo de rubias fetiches de Hithcock. Lo destacable es lo inusual de esta temática para los cincuentas, imbuidos en la felicidad de suburbio del American Way of life. No hay pasajes oníricos ni primerísimos planos de jeringas voluptuosas para saciar a adolescentes con aspiraciones seudoyonquis (como es la moda hoy en día), pero Sinatra recorriendo en travelling los planos de barrio bajo de Chicago al ritmo de frenético bebop y en contra de la censura, son suficiente recompensa.

Spun (Jonas Akerlund, Estados Unidos, 2003), el debut cinematográfico del conocido director de videos de origen sueco, es quizá una de las películas más llamativas del ciclo. La estética MTV donde se retrata un metaanfetaminico grupo de whitetrash tiene casi todos los trucos: Pasajes de ensueño, planos desorbitantes, insertos de caricaturas, parodias de realities y programas de televisión funky de bigotones policías, escenas cómicas y absurdas, tetas, automóviles, sexo y hasta apariciones de un Rob Halford (Judas Priest) embutido en atuendo gay de cuero como proveedor de porno, esa droga casi exclusiva para hombres y Debbie Harry, la fantasía masturbatoria del New Wave como lesbiana vindicatoria. A pesar del asalto de estímulos, la historia no deja de tener cierta nostalgia, retratada en el personaje principal pero fundamentalmente en ese personaje gigantesco representado idoneamente por Miky Rourke, triste símbolo sexual ochentero convertido en oscuro renegado por sus excesos. El efecto queda completo con una música casi bucólica de Billy Courgan que contrasta con las atareadas calles de Los Angeles.

La difícil representación latinoamericana en este ciclo esta encargada a la excelente Martín H (Adolfo Aristarain, Argentina-España, 1997). Aunque por fuera de la estética yonqui cliché de jóvenes degradados en edificios ruinosos, esta película pone de manifiesto algo más discreto pero no por ello menos real: la presencia de la droga en la vida cotidiana. Planos cómodos, personajes burgueses, Argentina y España unidos por una historia familiar y una sobredosis como detonante, todos los personajes principales pasan temporadas en paraísos artificiales con su propia opinión al respecto. El adolescente desubicado con ansias de experimentación, el padre que reaparece ocultando su somnífera rutina de porro y vino, la amante cocainómana de imprudentes sosiegos nevados a su desamor y el marica hedonista enamorado de las drogas como manera de descubrimiento, todos tan bien puestos en la comodidad de sus pisos, en la asceptcia donde el dealer es inexistente, y "la merca" al parecer siempre reposa en algún gabinete.

Finalmente como cierre la pantalla es tomada por Miedo y asco en las Vegas (Terry Gilliam, Estados Unidos, 1998). La película esta basada en el libro homónimo del escritor norteamericano Hunter Thompson, niño terrible de las letras gringas y uno de los iconoclastas más excelsos en un Imperio de idiotas. Con gran precisión Gilliam recrea las alucinantes experiencias del alter-ego de Thomson, Raoul Duke y su abogado Dr. Gonzo, interpretados magistralmente por Johnny Depp y Benicio del Toro, en su sicodélica búsqueda por el sueño americano. En amplios planos del desierto del oeste norteamericano atravesado por enormes convertibles o en claustrofóbicas habitaciones de alfombrado kitsh capturados en gran angular, estos antiheroes en constante excitación multidrogas, deambulan extraviados sin poder asir ese sueño que se desvaneció tras romperse la ola hippie a principios de los setentas. La película sirve para mostrar las contradicciones de la sociedad norteamericana con el ácido humor de Thomson, retratando una generación de inválidos mentales que creyeron, al típico estilo consumista estaudinense, que la paz venia en cápsulas tal cual como pontificaba el profeta-PhD del ácido, Timothy Leary.

Al finalizar el ciclo, el viaje concluye. Distintas visiones y filmografías. No se busca hacer una apología de las drogas, pero tampoco caer en la censura y pensamiento unidimensional propio del establecimiento. Sólo dar a entender que el universo descrito, tal vez no nos es ajeno en una sociedad obsesiva y consumista. Automóviles, video-juegos, la televisión, las drogas legales como el alcohol y el tabaco, quizá cada uno de nosotros y nosotras tenga una adicción. Así estas imágenes en movimiento buscan dar diferentes elementos de juicio para que sea el espectador el que tome decisiones o simplemente, expanda su mente de manera lúdica y terrible. Recreando el circulo vicioso, consumiendo fotogramas en un empaque electrónico bastante pirata, suministradas por un cineclub jíbaro.

Asesinos en el celuloide

Tatiana Andrea Ramirez R
tatianaandrea.r@gmail.com

Desde los años 80, cuando Robert Ressler adopta el término de asesinos en serie, el estudio de este fenómeno ha crecido enormemente. Ya no es sólo un tema que interese a la psiquiatría o la criminalística, es también un tema recurrente en la literatura y el cine. Desde los inicios del cine, mentes curiosas quisieron explorar a través de la lente y el guión las mentes criminales. Un espíritu voyeurista que nos lleva a escudriñar y descubrir en nosotros mismos el pequeño demente que se esconde en nuestro inconciente y nos invita a conocerlo y, por que no, a disfrutarlo.

Día a día este fenómeno crece y así mismo la curiosidad de muchos por conocerlos, aprender de ellos, quizás para imitarlos. Se han convertido en uno de los platos favoritos de los mass media, ocasionando el morbo y la curiosidad de muchos. Este ciclo proyectó eso: el morbo y la fascinación por los "serial killers".

Los asesinos más prolíficos y famosos han nutrido la imaginación de muchos escritores y directores de cine. Desde Vlad Tepes Dracul, quien inspira a Bram Stocker a escribir su libro "Drácula", que a su vez inspira a Francis Ford Coppola a hacer la película del mismo nombre. Vlad Tepes, famoso por sus empalamientos, fue el primer asesino en serie conocido por la historia. Encontramos también, al icono del asesino moderno: Jack the ripper, del cual encontramos varias películas, la última, un pésimo producto hollywodense: From hell, donde se atreven a identificar a este asesino, del cual nunca se supo quién era, con un médico loco y satánico.

Otro asesino prolífico, complejo y completo (quizás uno de los más fascinantes de la historia) es Ed Gein, "el carnicero de Winsconsin", necrófilo, esquizofrénico, travesti y caníbal, quien alimentó la imaginación de muchos directores: Tobe Hopper con su Masacre en Texas, retrata el espeluznante escenario que encontró la policía al llegar a la casa de Gein, cuerpos diseccionados y colgados por todo lados. Alfred Hitchcock [2] (quien en la historia del cine es el artista del suspenso) en su película Psicosis, presenta a Norman Bates, quien no es más ni menos que Ed Gein, un hombre esquizofrénico, dominado por su madre, quien le obliga a asesinar

2. Quien al igual que Coppola y otros directores de cine se basó en la obra del mismo nombre de Robert Bloch.

“Los asesinos más prolíficos y famosos han nutrido la imaginación de muchos escritores y directores de cine”

a mujeres “inocentes” que lleguen a su motel. Similarmente, Jonathan Demme, director del Silencio de los Inocentes, se inspiró en este asesino para crear el personaje de Buffalo Bill, un travesti empeñado en cambiarse de sexo utilizando la piel de sus víctimas, la última de ellas la hija de una senadora.

Perdita Durango (1997), una película de Alex de la Iglesia, retrata la vida de Adolfo de Jesús Constanzo, santero y narcotraficante. Detrás de sus rituales de Palo Mayombe, un culto africano, se escondía un asesino que sacrificaba personas para la buena suerte en sus negocios. Famoso por sus rituales de magia negra, el llamado “padrino de Matamoros” conoce a Sara Villarreal Aldrete (la misma Perdita), una psicótica igual que él quien le ayudará a buscar víctimas para sus rezos.

Andrei Chikatilo, es el asesino que rompió con el paradigma de que los asesinos seriales son un producto del capitalismo. Conocido como el “carnicero de Rostov”, es acusado por más de 53 asesinatos. Un hombre que sufría impotencia sexual encontró en la mutilación y el canibalismo de niños la solución a su problema. Una historia fascinante, no sólo por ser el primer asesino en serie ruso sino también por su condición genética: su sangre indicaba que era tipo A mientras que su semen se mostraba como tipo AB, un desorden genético que sufre tan sólo el 1% de la población mundial. Ciudadano X, una película de Chris Gerolmo, fielmente retrata cómo actúo este monstruo y el seguimiento que se le hace para capturarlo.

Peter Kurten, “el vampiro de Dusseldorf”, un hombre atormentado por su pasado, de niño vio como su padre violaba a una de sus hermanas y además tuvo que soportar los maltratos por parte de este cuando estaba borracho. Violaba y mutilaba a sus víctimas además de beber su sangre. Su vida fue llevada a la pantalla gigante por el director Fritz Lang con M, el vampiro de Dusseldorf el mismo año en que fue ejecutado: 1931. Al igual que Ciudadano X, esta película retrata puntualmente la vida de este asesino alemán, muestra también cómo actuaba y el seguimiento que se le hizo para atraparlo.

Ted Bundy, Albert de Salvo, Charles Manson, John Wayne Gacy, Joseph Menguele, entre otros han inspirado también para la realización de películas basadas en sus vidas. Pero también se encuentran en el celuloide asesinos ficcionales que han alimentado la fascinación y el morbo del público: Freddy Krugger (Pesadilla sin fin), Jason (Martes 13) o Michael Mayers (Halloween) son los asesinos en serie más famosos del cine y, junto a ellos encontramos a Jhon Doe, el asesino de Seven, del director David Fincher, un psicópata letrado y metódico que se basa en los siete pecados capitales para cometer sus grotescos crímenes. De Oliver Stone, tenemos el ejemplo clásico del “pop killer”: Asesinos por naturaleza. Mickey y Mallory Knox, los personajes de la película, dos seres devastados y atrofiados por la sociedad y su propia familia, se hacen famosos por asesinar a mucha gente. Este filme muestra lo que los medios masivos pueden hacer, la manipulación y el control de los espectadores y también muestra, a lo largo de la película, un tema que se ha discutido durante los últimos tiempos: ¿el asesino nace o se hace? Una discusión que ha llevado a que muchos piensen en que el “serial killer” es una nueva raza de humanos, destinados a limpiar este mundo.

Taxi driver dirigida por Martin Scorsese y protagonizada por Rober de Niro, retrata el nacimiento de un asesino. Travis Bickle un excombatiente de Vietnam, sufre de depresión y ansiedad y a esto se le suma un grave problema de sueño. Se hace taxista nocturno, es testigo silencioso de todas las maldades existentes en la gran ciudad: la violencia, los prejuicios, las locuras, los barrios bajos... A medida que pasan los días Travis va enfureciendo y llega a la paranoia, el detonante para su cadena de asesinatos. Este tipo de asesino se denomina “spree killer”, una persona que tiene un episodio sicótico para luego acabar con su propia vida. Travis no logra el suicidio, pero en cambio se convierte en un héroe empeñado en limpiar la ciudad.

Otros filmes basados en asesinos son Monster, It, El estrangulador de Boston, Dahmer, Henry: retrato de un asesino y próximamente se estrenará Zodiac, basada en el asesino del zodiaco, del cual nunca se supo su identidad. Reales o ficcionales, el fenómeno de los asesinos en serie sigue alimentando la imaginación de escritores y cineastas.

El “serial killer” es un fenómeno que día a día crece. Tan sólo en Estados Unidos existen aproximadamente 70 asesinos seriales que no han podido ser capturados. En Colombia no sólo contamos con Luis Alfredo Garavito (de quien también se está rodando un film) también tenemos al “monstruo de los Andes”, Pedro Alonso López, quien cuenta con más de 300 víctimas no sólo en nuestro país sino en Perú y Ecuador.

Este ciclo contó con algunas de las películas mencionadas anteriormente, con el propósito de mostrar no sólo el interés literario y psiquiátrico de este fenómeno que pareciera cada día tomar mas adeptos, sino también el interés que desde siempre generará en el cine y en el público en general, como si realmente, una porción aunque sea mínima de nuestro inconciente lo reclame. Este es un espacio que abre las puertas no sólo para aprender de cine sino también para aprender y conocer sobre infinidad de temas y sentimientos que han invadido la compleja vida y mentalidad del hombre desde que este tiene razón y corazón.

Una visión retorcida y bella: Ciclo de Terry Gilliam

Luis Fernando Medina C
luscus9@yahoo.com

Biografía

Terry Gilliam nació en Minneapolis, en el frío estado de Minessota (Norte de Estados Unidos), el 22 de Noviembre de 1940, hijo de un vendedor viajero que luego se convertiría en carpintero. El mayor de tres hermanos, tuvo que mudarse con su familia a los Ángeles debido a las complicaciones asmáticas de su hermana dos años menor que el. Ya en su nueva ciudad y en edad para la secundaria, se inscribió en la Birmingham High School, donde dio sus primeras muestras de niño prodigio al obtener las más altas calificaciones en todas sus materias, convertirse en presidente de su clase e incluso ser coronado rey en el conocido ritual norteamericano del baile de graduación. No hay duda de porque fue elegido por sus compañeros como el estudiante con más posibilidades de ser exitoso en su vida. Se gradúo en 1958.

Sus múltiples inquietudes y aptitudes lo llevaron a pasar en su vida universitaria por disciplinas tan disímiles como la física y las bellas artes, para finalmente recibirse en ciencias políticas en el Occidental College de California. Quizá esta diversidad en su formación universitaria es la que le concede a la filmografía de Gilliam cierto encantador eclecticismo. No es de extrañar que también desde su adolescencia desarrollara un gusto por la caricatura y en especial por el Cómic de culto norteamericano MAD, cuya irreverencia y contenido en contra del establecimiento sirvió de influencia y fuente de inspiración para sus primeros trabajos (El propio Gilliam tuvo la suerte de trabajar en MAD como escritor/ilustrador aunque por una corta temporada).

Como medida para evadir el ser enviado a Vietnam, se enlistó tras la Universidad en el servicio local de la guardia nacional, donde cumplió su tiempo de manera tranquila colaborando en el periódico de su base y -según cuentan las historias-pasando los días dibujando caricaturas de sus superiores. Al terminar su "deber" y luego de una serie de viajes que lo llevarían a Europa, Gilliam se encontró sin dinero y sin rumbo por lo cual toma la decisión radical de mudarse a la meca de las artes y el entretenimiento de la época: el alocado Londres de los sesentas. Tras su arribo en 1967 Gilliam se ganó la vida colaborando con el Sunday Times Magazine, The Londoner y como caricaturista freelance para publicaciones alternativas en su país natal. Sin embargo sólo encontraría definitivamente el camino adecuado cuando unió fuerzas con otros cinco desesperados artistas ingleses para formar el legendario colectivo de humor británico The Monty Phyton. Aquí, Gilliam como único miembro extranjero aportó su inteligente sentido del humor por fuera de los prejuicios del sistema de clases Ingles, ayudando en la redacción de los libretos del debut televisivo del grupo - Monty Python's Flying Circus – y encargándose por completo de los interludios animados que servían de nexo entre los sketchs cómicos del programa. Una vez terminado este ciclo, Gilliam se disperso nuevamente animando para comerciales o créditos de películas hasta que encontró su

vocación al reunirse con los Phyton de nuevo en 1975 para codirigir la exitosa primera incursión cinematográfica del grupo: Monty Phyton and the Holy Grail (Monty Phyton y el santo Grial). Su primer esfuerzo en solitario Jabberwocky (1976) fue un fracaso, a pesar de contar con el mismo ambiente medieval de The Holy Grail y el característico humor absurdo de los phyton. El verdadero reconocimiento vendría con Time Bandits (Bandidos del tiempo - 1979) un éxito de crítica y de taquilla que exhibe los rasgos típicos de las películas de Gilliam y lo puso en la lista de directores que valían la pena. Faltaban aún otras dos aventuras fílmicas con los phyton: The Life of Brian (La vida de Brian - en la cual actúo, animo y escribió más no dirigió) y el excelente cierre de la trilogía Phytoniana The Facts of Life (Los hechos de la vida – 1983- que al igual que The Holy Grail codirigió con Terry Jones) para que Gilliam se consagrara con la que muchos aún consideran su obra maestra: Brazil (1985). Aunque no fue un éxito de taquilla, esta sátira sobre un superestado futuro omnipotente y burocrático y la patética (además de perdida) lucha contra el sistema de su protagonista, catapultó a Gilliam al grupo de los directores de culto. Gilliam volvió a la silla de director y a los escenarios la fantástica histórica con The Adventures of Barón Munchhausen (Las aventuras del Barón Munchhausen – 1989). A pesar de sus dotes como director y tal vez por su personalidad y lo peculiar de sus proyectos, Gilliam no había articulado de manera eficiente con la industria cinematográfica de Hollywood, hasta que le fue encargada The Fisher King (pescador de ilusiones – 1991) su película hasta la fecha más accesible (y la primera en que el guión había sido escrito por alguien distinto al mismo Terry Gilliam). Si bien fue un éxito en ambas taquilla y crítica, es un desvío del estilo Gilliano al no desplegar el derroche visual que es uno de sus principales fuertes. La repentina confianza de Hollywood después del pescador de ilusiones puso a un Gilliam con un presupuesto holgado a trabajar en su más grande éxito comercial, al igual que Brazil otro ya clásico de la ciencia ficción: Twelve Monkeys (Doce monos – 1995) Thriller futurístico sobre un reo enviado en un viaje en el tiempo para detener un catastrófico virus que casi arrasa con la humanidad. El éxito de doce monos le concedió a Gilliam toda la libertad creativa que un director de sus cualidades permitiéndole tomar riesgos como Fear and loathing in las Vegas (Miedo y asco en las Vegas), una severa sátira imbuida en ácido lisérgico basada en la novela autobiografica de Hunter Thompson que relata los excesos de la generación post-60s y la muerte definitiva del sueño Hippie. Otro éxito de taquilla y de crítica, termino por sepultar toda duda sobre Gilliam como director y lo animo a emprender el proyecto que consideraba el sueño de su vida: The man who Killed Don Quixote. Lamentablemente la película nunca vio la luz, pero el imbatible Gilliam aprovecho el fracaso para lanzar el sorpresivo documental Lost in La Mancha (Perdidos en La Mancha) donde escruta a manera de tragicomedia los avatares del fracaso. Actualmente Gilliam prepara su retorno con la post-producción de su última (y muy esperada) película: The Grimm Brothers (Los hermanos Grimm) donde el sólo título deja entrever que de nuevo a través de un proyecto que podría catalogarse de "infantil" (aunque su pasado demuestra lo bueno que es para manejar ese formato) Gilliam dará rienda suelta a sus afectos estéticos recargados e inusuales y a su gran imaginación.

El Cine de Terry Gilliam

Puede decirse que el cine de Terry Gilliam posee tres elementos principales que se pueden observar en todas sus películas. El primero y más evidente, es un ligero desdén por la realidad (en el sentido tanto visual como argumental). Según sus propias palabras, Gilliam no esta interesado en un cine naturalista que refleje con fidelidad su entorno, sino que su arte cinematográfico, se acerca más al impresionismo y a la puesta en escena de una hiperrealidad, lo cual no es de extrañar considerando su paso por las artes y su afición a la caricatura y a la animación. (Los intermedios animados en el circo volador de los Monty Phyton seguían un estilo artesanal y absurdo, que aunque obedecían más a las limitaciones presupuéstales, dejaban entrever una sensibilidad estética muy sui generis). Tal vez con la excepción de El pescador de ilusiones (The Fisher King, 1991) en la filmografía de Gilliam la escenografía y la atmósfera dejan de ser un accesorio meramente decorativo o contextualizante para pasar a primer plano compartiendo importancia con los mismos protagonistas. Es por esto que su lente siempre intenta recrear un pasado medieval o barroco (Con historias como las de The Holy Grail o JabberWocky ubicadas en la edad media, o las aventuras del Barón Munchhausen que toman lugar en el siglo XVII) o invirtiendo la línea del tiempo en películas de ciencia ficción en donde el aire se torna enrarecido y los espacios son asfixiantes, enfocándose más en la arquitectura y la sensación de claustrofobia que en la tecnología – que es muchas veces la salida fácil de la ciencia ficción- (Brazil y Doce Monos son ejemplos contundentes de esta aproximación, los edificios de apartamentos homogenizantes o el reducto de la humanidad viviendo bajo tierra desplazan el interés sobre los aparatos que incluso rayan en lo que es llamado retrocienciaficción). Argumentalmente este giro hacia espacios fuera de lo común permite contar historias llenas de fantasía sin caer en el ridículo conservando la cohesividad de las películas. Incluso con Miedo y asco en las vegas -que esta basada más en la realidad- la selección de un personaje tan especial como Hunter Thompson y su novela semiautobiográfica del mismo nombre, permite llevar la acción a ese lugar inverosímil enclavado en el desierto de Nevada – las Vegas- en un estado de continua alucinación que hacen casi innecesario un argumento fuerte. De nuevo la fantasía, esta vez proveniente de las drogas que inundan a los personajes principales.

El segundo elemento es la crítica social y política, a veces disfrazada de un retorcido humor. La habilidad de Gilliam consiste en expresar sus opiniones de manera sutil sin caer en la evidente denuncia o en el torpe panfletarismo. Justamente los escenarios y las historias desfasadas de la realidad cotidiana le

“La habilidad de Gilliam consiste en expresar sus opiniones de manera sutil sin caer en la evidente denuncia o en el torpe panfletarismo”

permiten trasponer la crítica al conjunto de códigos que maneja su filmografía, siendo perfectamente coherente y sin pasar inadvertido a la mente hábil que sepa captar sus guiños. Algunas veces los señalamientos están incluidos directamente en el propio dialogo, pero son atenuados por la naturaleza misma de quien articula el mensaje: Jeffrey Gonney (encarnado por Brad Pitt en Doce monos) despotrica en vano en contra de la sociedad de consumo (“Si compras eres buen ciudadano, sino te meten en un manicomio”), Vulcano (El Díos herrero en Las aventuras del Barón Munhausen) enseña al Barón los misiles nucleares intercontinentales que esta fabricando (referencia un poco fuera de contexto para el tiempo en el que se desenvuelve la película) aludiendo que somos nosotros los que los usamos, o el mismo Barón quien le espeta al funcionario que maneja los teatros lo que podría interpretarse es el postulado del propio Gilliam: El iluminismo y la razón han hecho perder la fantasía. En cuanto al aspecto político los signos usados son más metafóricos pero no por eso menos contundentes. Las películas de Gilliam se caracterizan por cuestionar constantemente la autoridad planteando muchas veces el conflicto entre un héroe (no en el sentido clásico y magnánimo que acostumbran los norteamericanos) outsider y renegado contra un poder represor que muchas veces sigue ese principio Kafkiano de ser invisible pero omnipresente. Así, la trama gira en torno a protagonistas que siempre están por fuera del sistema: un reo (Doce monos), un oscuro funcionario (Brazil), un grupo de enanos y un niño (bandidos del tiempo) un senil aventurero (Las Aventuras del Barón de Munchhausen) o un periodista yonqui (Miedo y asco en las vegas); y la contraparte esta representada por científicos y sabios, guardias de prisión, burócratas, la policía, todo el aparato que ejerce el poder, por lo que podría interpretarse es un cuestionamiento hacia el propio estado.

Como tercer elemento puede destacarse la obsesión de Gilliam con el tiempo, preocupación que seguramente proviene de sus tiempos de estudiante de física. Y es que, de nuevo exceptuando el pescador de Ilusiones, una película de Gilliam nunca toma lugar en la época actual, desplazándose generalmente hacia el pasado o hacia el futuro. Pero más que el mero interés historicista o prospectivo, Gilliam se interesa por las complejidades inherentes al concepto de tiempo, sus paradojas y contradicciones. Así Cole vuelve del futuro contaminado de gérmenes (12 Monos) para recolectar datos de una catástrofe que quizá el mismo sugirió y ver su propio cuerpo caer muerto en los pasillos de un aeropuerto, o el Barón Munchhuasen muestra un rostro que rejuvenece o se arruga de acuerdo a su estado de animo mientras transcurre en una historia de ambientación nada rigurosa pastiche de distintos periodos históricos, donde un Dios Griego fabrica misiles balísticos mientras su esposa salida de un cuadro de Botichelli se da la gran vida en salones barrocos con fuentes y música de clavicordios (al final el espectador no sabe si lo visto ocurre en ese momento o fue simplemente narrado por el Barón, traslapando las sensaciones temporales reales y sicológicas). El caso más evidente es en la propia Bandidos del tiempo (Time Bandits 1981) donde un niño acompañado de un grupo de enanos recorre toda una red de agujeros de gusano visitando diferentes épocas históricas aprovechando el mapa de los mismos sustraído a “La deidad”. La cámara y los argumentos de William juegan con un tiempo plástico y maleable de acuerdo a las direcciones del director.

Finalmente podemos hablar del Gilliam ambiguo, cineasta independiente que se asocia con grandes estudios para obtener rutilantes luminarias de la pantalla en su reparto, a los cuales les confiere atributos siempre algo bizarros que ponen a prueba las calidades actorales de sus protagonistas, todo esto sin perder el control de sus proyectos. Ya casi legendario es el caso ocurrido en 1985 cuando ante la negativa del estudio de lanzar Brazil por su triste y poco comercial final, Gilliam se dio a la tarea de presionar a los ejecutivos del estudio mediante un aviso de página completa en la revista Variety en donde preguntaba “Querido Sid Sheimberg ¿Cuándo van a estrenar Brazil? Att: Terry Gilliam” lo cual finalmente surtió efecto. Ese es Terry Gilliam, un personaje complejo, terco y multifacético que da su máximo esfuerzo por expresar su humanidad en la pantalla sin atender a los caprichos financieros de las corbatas usuales o incluso al vaivén de los gustos del público. Alguien interesado sobretodo en mostrar su visión. Una visión retorcida pero bella.



Tren del misterio: La presencia del mito urbano



) "Así es el Tren del Misterio (Mystery Train) de un Jim Jarmusch, que nos presenta de una manera muy particular tres historias, todas compuestas por personajes incapaces de comunicación"

Aunque no soy un gran conocedor de la música, ni mucho menos un especialista, puedo decir que existe para la iconografía de la música norteamericana una figura de relevancia indeleble y que pese a la construcción comercial que se entretejió a su figura y alcance público aún es reconocido como "el rey". La vida y en especial la muerte de Elvis Presley hacen del cantante una figura casi mítica. Elvis es el mito urbano que circunda no sólo a Graceland (casa museo en honor al cantante), sino que se extiende a las calles de la ciudad de Memphis y enarbolan al Estado de Tennesse.

Es de este mito, es de las voces del más allá que se transmiten de ultratumba, acompañadas por la profunda y potente voz de Tom Waits, por las ondas de radio en las estaciones de la ciudad que se extiende el mito a través de la luna azul (Blue Moon) que afecta a diferentes personas y dife-rentes historias siempre relacionadas con una sola voz, con un disparo, entretejidas por la casualidad, por la acción, por el azaroso destino y un hotel barato. Así es el Tren del Misterio (Mystery Train) de un Jim Jarmusch, que nos presenta de una manera muy particular tres historias, todas compuestas por personajes incapaces de comunicación, exiliados en su abrumadora soledad que determinan su existencia superficial. Tres historias que circundan un mito, unos lo buscan, otros lo encuentran, otros lo detestan, pero todos relacionados en él. Tres Historias que si bien suceden en la simultaneidad temporal, se encuentran también relacionadas espacialmente por el hotel en que se desarrollan, el sentido cíclico que las componen no sólo a cada una de ellas sino a la película como composición total. Tres historias que traen elementos presentes en toda la filmografía de Jarmusch, la multiculturalidad que compone a Norteamérica, no sólo en el aspecto mítico turístico de Memphis, sino con el pequeño pero exaltado diálogo del hombre negro en japonés con los visitantes de Yokohama, o la presencia del siempre presente y relacionante cine italiano, la exaltación de la ciudad como cavernas para hombres solitarios y abandonados a su existencia dentro de un marco de depresión económica y lejana abundancia, además de las claras tendencias referenciales a programas televisivos norteamericanos.

La música aparece en esta película no sólo como una compañía, no sólo como una ambientación, es la presencia de la ciudad, es la presencia del mito, es la presencia de "el rey". La música en esta película representa no sólo un hilo conductor de las circunstancias que conforman un nudo argumental del filme, sino la fuerza y presencia de los personajes con una ciudad a la cual circunda la música, no sólo como nacimiento, no sólo como cuna acogedora de los Estudios Sun, sino también como ciudad que acoge el templo que espera el regreso (¿y resurrección?) del denominado "rey".

Yimmy Restrepo H
ciudadanocan@yahoo.com

(SAVING GRACE)
El jardin de la alegria:

Una película ligera para una droga ligera.

Alejándose del tremendismo argumental y de los movimientos de cámara exagerados propios de otras películas contemporáneas que tratan temáticas similares, "El Jardín de la alegría" ("Saving Grace", Nigel Cole. Inglaterra, 2000) nos ofrece una escueta visión sobre algunas implicaciones personales pero sobre todo sociales que trae el consumo y comercio de la que es considerada por muchos, la más inicua de las drogas ilegales: La marihuana. Sin introducirnos en alucinantes bajos mundos o provocarnos nauseas con la puesta en escena, "El jardín de la alegría" nos muestra en formato de comedia un apacible pueblo pesquero Ingles donde una pequeña afición por la hierba de los "jóvenes" locales se convierte en el elemento detonante para resolver el conflicto central de la película involucrando en ello a la comunidad, conduciendo a un final de todos felices. La película es fiel a su naturaleza ligera y no pretende sentar ninguna posición definitiva frente al uso de la marihuana, a pesar de que el dilema ético entre consumo/comercio es tocado a lo largo de la película y el desenlace poco comprometedor parezca girar inocentemente hacia el lado más usual en las sociedades europeas occidentales: consumo tolerado y comercio perseguido. Esta es la clase de tratamiento simplista adecuado para un producto destinado al mercado del sillón familiar, video y crispetas.

La protagonista de la película, Grace, es una ama de casa de mediana edad que acaba de enviudar quedando sola e ignorando que el mundo de ensueño en el que vivía esta a punto de desplomarse por la ineptitud económica de su difunto esposo. Al verse amenazada por sus acreedores, encuentra en una petición de su ayudante de jardinería (Matthew) de salvar unas plantas muy particulares su propia salvación; tal como lo sugiere el juego de palabras del título en ingles, el que podría traducirse literalmente como "Salvando a Grace" o "Gracia salvadora" segunda opción que bien podría darle a la otra dama de la película, la marihuana, el estatus de protagonista. Es así como aprovechando su expertícia jardinera, Grace decide con ayuda de Matthew resolver sus problemas financieros cultivando marihuana con una luminosa discreción la cual es observada con permisividad propia de un pueblo donde todos se conocen y colaboran. El clímax llega justamente en el jardín de Grace, en donde el acreedor, la autoridad local, un improbable gangster encantador, su secuaz (el único "malo" de la película) y un grupo de ancianas se encuentran bajo la dulce niebla provocada por el cargamento dado a las llamas por los arrepentidos traficantes, produciendo una onírica escena en donde policías desnudos danzan con ancianas rejuvenecidas y risueñas, lo cual hacen pensar que como pocas veces sucede, la traducción del título a "El jardín de la alegría" es afortunada.

Al final y como una coda algo torpe en donde es necesario terminar todos los hilos de una manera políticamente correcta, Grace supera sus problemas económicos y resuelve su vida personal convirtiéndose en repentina escritora y estrella mediática. Sólo aparecen como disgresiones de este final rosa las declaraciones del doctor local quien aparece en TV diciendo que es un error de la historia el que la marihuana sea ilegal cuando el alcohol no lo es, y el acreedor principal de Grace, el ejecutivo Londinense que aparece fugazmente reducido a un oscuro proveedor de hierba. Y es aquí donde tal vez reside el valor de la película, la cual no deja de ser una fría comedia inglesa que provoca tímidas risas pero que nos recuerda con desde su perspectiva algo ingenua que la doble moral de los países occidentales se ha encargado de exagerar un fenómeno milenario y propio de todas las sociedades, fomentando guerras maniqueas entre el bien y el mal como la que bajo muchos intereses ocultos parece consumir a nuestro país.

Luis Fernando Medina C
luscus9@yahoo.com

DISTOPIAS: LA CERCANIA DEL TERRIBLE ESPEJO

Luis Fernando Medina C
luscus9@yahoo.com

Por muchos años, la literatura de ciencia ficción fue considerada como un género accesorio y de escasa relevancia, más apropiada para la caneca de la basura que para los excluyentes anaqueles de la escritura seria. Fuera en libros, comics o en cine, los paisajes de fantasía eran relacionados peyorativamente con los delirios de onanismos mentales de adolescentes acnéicos y escapistas que evadían su realidad. Sin embargo y aunque muchos exponentes del género bien podrían clasificarse de manera desaprobatoria por su superficialidad, quizá la buena ciencia ficción, es uno de los géneros literarios más subversivos que existen. Su método ha sido sutil ante los ojos desprevenidos pero demoledor ante los hábiles haciendo uso de la extrapolación social y tecnológica, que desprovista de todo artilugio futurista, se presenta como una crítica evidente ante valores que toman una ominosa fuerza en el momento de la concepción de la obra.

El termino distopía, describe en contraposición al más difundido, utopía, una sociedad futura que dista mucho de ser ideal, constituyéndose en el escenario prospectivo donde toman lugar las historias de ciencia ficción que muestran rumbos alternativos y retorcidos factibles a partir de la situación actual. Generalmente el escenario distópico transcurre bajo procesos de estructuración social que con la ayuda de la tecnología, homogenizan al ser humano bajo el influjo de un poder absoluto, sea este el estado en las distopías más clásicas, o las grandes corporaciones en aquellas más recientes que son asociadas a lo que es denominado como Ciberpunk.

El ciclo de distopías pretende dar un breve repaso sobre algunas de las producciones cinematográficas que abordan el tema. El clásico texto de Thea Von Harbou

“ Quizá la buena ciencia ficción, es uno de los géneros literarios más subversivos que existen”

Metrópolis presta su título al anime Japonés dirigido por Rintaro, basado en el manga del legendario Osamu Tesuka. Esta versión toma distancia de la reconocida obra maestra del expresionismo Alemán Metrópolis de Fritz Lang (se dice incluso que Osamu Tesuka nunca vio la película y sólo se inspiro en un afiche de la misma) desviando la atención hacia la relación hombre robot, siendo estos últimos los que han tomado el papel de los obreros subterráneos de la versión original, aunque gobernados por una autoridad máxima.

La novela de Ray Bradbury Fahrenheit 451 sirve de excusa al afamado director francés Francois Truffaut para incursionar en el Swiging London, con su producción homónima rodada en Inglaterra en 1966. Con varias citas cinemáticas a su admirado Hitchcock (sensación reforzada por la música de Bernard Herrmman, recordado por dar el soundtrack al arte de apuñalear bellas mujeres en la ducha) Truffaut retrata esta sociedad donde los Bomberos tienen la absurda misión de perseguir a aquellos que aún conserven el proscrito hábito de leer. La crítica a la sociedad policiva, a la persecución de unos cuantos en beneficio de lo que se considera el bien común y sobre todo, a esa televisión que ya es percibida como un elemento alienante cuyo propósito es mantener en el cálido sopor de las píldoras y los realities primigenios a asustadizas y conformes amas de casa. El circo electromagnético finalmente derrotó los exquisitos objetos hechos masivos gracias a Guttemberg.

La sociedad del pensamiento único, ya ligeramente tratada en Fahrenheit, sirve de telón de fondo para una la que es la obra epítome de las distopías: 1984. Escrita por el Ingles George Orwell como feroz invectiva contra la Rusia Estalinista, ha dejado en nuestro inconsciente colectivo conceptos tan poderosos como los del Gran Hermano, lastimosamente desprovisto de sus terribles implicaciones por realities que incluso sirven de palestra a presidentes faranduleros y megalómanos. Michael Radford es el encargado de llevar a la pantalla la conocida obra, justamente en 1984 en los mismos sitios previstos por Orwell. La atmósfera de pesadilla, la paranoia colectiva y la sociedad en una guerra infinita como secreto artilugio para mantener intacta la jerarquía social son retratadas en una acertada estética de retro-ciencia ficción que conserva el estilo de los 40s.

Sin dejar atrás los estados opresores e incluso como aspecto entrelazado, aparecen las distopías de corte tecnológico. Gattaca, de 1997 muestra un ¿bastante? probable futuro que recuerda en ciertos aspectos el conocido texto de Aldous Huxley Un mundo feliz. El director y guionista Andrew Niccol plantea una sociedad basada en la Ingeniería genética, en donde coexisten un conjunto de castas predeterminadas por la aptitud física y mental que forja las élites a partir de la probeta. En un ambiente de diseñador y autos avantis eléctricos, deja de manera bastante cándida un mensaje de esperanza al espíritu individual que más bien recuerda un comercial de Milo.

